

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 26

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУ 2015

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 26

\*

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ. 26

Сборник научных работ  
молодых филологов

ТАРТУ 2015

Редколлегия: Е. Вельман-Омелина, А. Веселко, М. Наймушина,  
К. Новашевская, А. Самарин, К. Сарычева, Т. Сташенко,  
А. Федотов, Е. Фомина, А. Чабан, А. Чекада, А. Шеля

Ответственные редакторы:

Т. Гузаиров (литературоведение)

Е. Вельман-Омелина, А. Чекада (лингвистика)

Технический редактор: С. Долгорукова

*Авторские права:*

Статьи: авторы, 2015

Составление: Отделение славянской филологии

Тартуского университета, 2015

ISSN 2228-4494

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий 26-й выпуск «Русской филологии» продолжает многолетнюю традицию тартуских изданий научных работ молодых филологов. Он собран на основе материалов международной конференции, прошедшей в Тарту 25–27 апреля 2014 г. с участием докладчиков из Дании, Финляндии, Латвии, Эстонии, России. Как отбор докладов, так и созданных на их основе статей происходит на конкурсной основе. Готовя свои тексты к печати, авторы учитывают результаты обсуждения, что лишний раз свидетельствует о необходимости и продуктивности ежегодных научных встреч. Это большая школа, которую прошли многие известные ныне филологи, работающие в разных странах мира.

Тартуские студенческие конференции и издания «Русской филологии» сформировали и продолжают формировать круг преданных науке ученых, связанных между собой единством научных интересов и установок. Вчерашние студенты-участники сегодня возвращаются в Тарту в качестве модераторов, заботливых и внимательных уже к следующему поколению молодых филологов. В 2014 г. вступительную лекцию на тему «Лермонтов: словесность, коммерция и школьная практика» прочитала научный сотрудник Института русской литературы РАН и доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» Алина Бодрова, совсем еще недавно активная участница и страстный полемист тартуских студенческих конференций.

Читатели, постоянно следящие за выпусками «Русской филологии», встретят в настоящем сборнике работы как дебютантов, так и «старожилов», знакомых по опубликованным в предыдущих изданиях статьям.

Литературоведческая часть сборника содержит работы, посвященные самым разнообразным сюжетам из истории русской литературы и театра, стиховедения, а также музыки, кино и даже французского комикса. Хронологический диапазон изучаемых авторами текстов довольно широк: от XVI до XXI вв. Молодые ученые используют различные исследовательские методы: от текстологического комментария, интертекстуального анализа до новейших компьютерных технологий. Начинающие литературове-

ды исследуют разные аспекты поэтики текстов, систему мотивов и образов, выявляют новые межтекстовые связи и особенности идейной структуры произведений, изучают представления иностранцев о России, реконструируют авторский художественный мир. В сборнике представлены также работы, посвященные изучению вопросов литературного быта, литературной репутации, рецепции классической литературы. Ценными представляются scrupulous биографические разыскания, в том числе — архивные. Блок киноведческих статей свидетельствует о продуктивности междисциплинарного подхода и о важности использования филологических методов при анализе киноязыка. Электронный формат «Русской филологии» позволил включить в сборник иллюстрации, что делает чтение статей более информативным.

Авторы лингвистических статей затрагивают вопросы, связанные с различными аспектами современного русского языкознания: вариативность в категории одушевленности-неодушевленности существительных, функционирование дублетных акцентологических форм, изучение употребления тех или иных лингвистических единиц в устной речи взрослых носителей языка, а также детей. В сборник вошли статьи, посвященные проблемам исследования терминологизированных сочетаний в истории русского языка, статусу белорусского языка в условиях билингвального образования в Латвии, эмоциональной составляющей официально-делового текста. Кроме того, ряд публикаций посвящен статусу препозитивного атрибутивного компонента в сложносоставных дефисных комплексах, системе отсчета русских локативных наречий, морфонологическим и лексическим регионализмам в тексте “Ein Rusch Boeck”, типологии двуязычных словарей.

26-й выпуск «Русской филологии» является уже третьей электронной книгой этой серии, подготовленной отделением славянской филологии Тартуского университета. Она входит в международную научную базу OPEN ACCESS. Выражаем особую благодарность нашему техническому редактору Светлане Долгоруковой.

Благодарим всех участников и гостей конференции и надеемся на продолжение сотрудничества в самых разных форматах. Мы уверены, что, несмотря на непрерывные изменения форм академической жизни, международные студенческие конференции и интернетные издания «Русской филологии» продолжают традицию живого научного общения в Тарту.

# СОДЕРЖАНИЕ

## Литературоведение

<b>Мария Карманова.</b> Эмблематическая поэзия Симеона Полоцкого: опыт анализа корпуса поэтических текстов с помощью концепт-карт .....	13
<b>Ольга Кузнецова.</b> Поэзия азбуки (феномен стихотворных абecedариев на Руси XVII века) .....	20
<b>Елизавета Канатова.</b> Из России с любовью: “Briefe über Russland” Кристофа фон Шмидта-Физелдека .....	25
<b>Михаил Шапир.</b> К описанию ритмико-синтаксической структуры поэмы Е. А. Баратынского «Бал» .....	32
<b>Мария Нестеренко.</b> Второстепенный автор и первая русская поэтесса: к вопросу формирования литературной репутации А. П. Буниной .....	42
<b>Алсу Акмальдинова.</b> Изображение предметного мира в повести Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» .....	48
<b>Анастасия Ершова.</b> Роман Д. Н. Бегичева «Семейство Холмских» и русская «светская» комедия .....	55
<b>Артем Шеля.</b> Почему Белинский не любил Дельвига: об «итальянском» происхождении немецкого барона .....	63
<b>Екатерина Тупова.</b> Эволюция семейного романа Л. Н. Толстого: «Семейное счастье» и «Анна Каренина» .....	72
<b>Татьяна Фролова.</b> О полифункциональных цитатах в повести А. П. Чехова «Скучная история» .....	80
<b>Мария Кривошеина.</b> Английская поздневикторианская литература и русский модернизм: проблемы рецепции (случай Р. Л. Стивенсона) .....	93

<b>Анастасия Тулякова.</b> «Заражение взглядами и улыбками»: мотив «падшей дочери» в позднем творчестве Л. Н. Толстого (рассказ «Что я видел во сне...») .....	102
<b>Олеся Бармина.</b> К проблеме поэтики фрагмента: «Мерцающая» мысль и поиск формы в первой прозе Б. Пастернака .....	113
<b>Лариса Дмитриева.</b> Герой-интеллигент в повести Кедра Митрея «Дитя больного века» .....	119
<b>Светлана Погодина.</b> Кинотексты 1910-х: рижские заметки по киноиудаике .....	127
<b>Алексей Самарин.</b> Мандельштам как Державин в восприятии Цветаевой .....	137
<b>Мария Костромицкая.</b> «Кофейная эпоха» русской поэзии (начало 1920-х гг.): анализ поведенческих практик поэтов-авангардистов .....	145
<b>Анна Веселко.</b> Кто писал советские учебники по литературе (биография учителя из Эстонии) .....	151
<b>Филипп Лекманов.</b> Из чего сделан СССР в комиксе Эрже «Tintin au Pays des Soviets» .....	163
<b>Петр Будрин.</b> «Реабилитация Стерна»: Лоренс Стерн в Москве и Ленинграде 1932–1941 гг. (Из истории одного издательского проекта) .....	171
<b>Екатерина Кузнецова.</b> Образ черепа в цикле О. Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате» .....	183
<b>Рику Тойвола.</b> «Печальные песенки» Александра Вертинского: мимика текста .....	193
<b>Елена Казакова.</b> Путешествие взрослого и ребенка в кинематографе советской «оттепели»: сюжетная формула и персонажи .....	204
<b>Кирилл Козловский.</b> Опыт контекстуализации произведения Д. Шостаковича «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» .....	212



- Татьяна Пилиповец.** Русские экранизации сказки  
«Снежная королева»: диалог интерпретаций ..... 221
- Татьяна Стащенко.** Мотивы «любви» и «нелюбви»  
как реализация эстетической позиции автора  
в «пярнуских элегиях» Д. Самойлова ..... 232

## Лингвистика

- Елена Вельман-Омелина.** Об эмоциональной  
составляющей официально-делового текста ..... 245
- Татьяна Верховцева.** *В четырех стенах, не при деньгах...*  
*Хоть в петлю полезай!* (функционирование дублетных  
акцентологических форм в связанных сочетаниях) ..... 252
- Юлия Габранова.** Белорусы и языковая ситуация  
в Латвии (в аспекте билингвального образования) ..... 256
- Екатерина Глазовская.** Статус препозитивного  
атрибутивного компонента в сложносоставных  
дефисных комплексах ..... 262
- Дарья Кормачева.** Лингвистический анализ автоматически  
извлеченных коллокаций (на примере глагола *бить*) ..... 266
- Софья Краснощекова.** Низкочастотные анафорические  
единицы в речи русскоязычных детей ..... 270
- Елена Маслова.** *Знаешь и понимаешь* как вербальные  
гезитативы: сходства и различия ..... 275
- Светлана Пужаева.** Условно-речевые функциональные  
единицы в хронологическом зеркале ..... 279
- Вера Столярова.** Системы отсчета русских локативных  
наречий типа *вперед* – *позади* ..... 283
- Анастасия Улитова.** О проблеме исследования  
терминологизированных сочетаний в истории  
русского языка ..... 288

<b>Александр Филей.</b> Морфонологические и лексические регионализмы в <i>Ein Rusch Boeck</i> : обзор и комментарий .....	292
<b>Алисия Чекада.</b> К вопросу о типологии двуязычных словарей .....	298
<b>Даниэль Эберли.</b> Вариативность в категории одушевленности-неодушевленности .....	304

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



# ЭМБЛЕМАТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО: ОПЫТ АНАЛИЗА КОРПУСА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ С ПОМОЩЬЮ КОНЦЕПТ-КАРТ

Мария Карманова  
(Санкт-Петербург)

«Вертоград многоцветный» (1680) — это дидактический итоговый стихотворный сборник Симеона Полоцкого. В своих текстах автор обращается к различным богословским вопросам, преподносит читателю морально-нравственные поучения, рассказывает об исторических событиях, описывает мир, который был для читателя «экзотическим» (упоминаются необычные животные, явления природы, минералы и т. д.). В состав «Вертограда многоцветного» входит более тысячи стихотворений разнообразной тематики, что обусловлено энциклопедическим характером сборника, в котором Симеон Полоцкий стремился показать читателям целостную картину мира во всем его многообразии.

В силу большого объема «Вертограда многоцветного», его изучение было ограничено. Анализировались либо отдельные тексты, в которых наиболее ярко выразились те или иные особенности поэтики, либо сборник описывался последовательно. На основании анализа некоторых наиболее примечательных текстов И. П. Еремин характеризует поэтический стиль Симеона Полоцкого [Еремин 1948; Еремин 1953]. Подобным образом строится и исследование Р. Лахманн [Lachmann 1970], в котором идея «остроумия» рассматривается как основная для творческого принципа Симеона Полоцкого.

После научного издания «Вертограда многоцветного» А. Хипписли и Л. И. Сазоновой [Simeon Polockij 1996–2000] стало возможным рассмотрение этого стихотворного сборника как целостного произведения, представляющего собой сложный комплекс взаимосвязанных между собой текстов. Однако из-за большого объема сборника его анализ у Л. И. Сазоновой представляет собой последовательное изложение отдельных тем в соответствии с их

расположением в черновом автографе «Вертограда». Сходным образом строится и исследование Б. Уленбруха [Uhlenbruch 1979], в котором рассматриваются семиотические структуры, свойственные «Вертограду многоцветному» как произведению переходного периода.

Эти подходы к изучению «Вертограда многоцветного» позволяют хорошо описать основные особенности поэтики стихотворного сборника и поэтического стиля Симеона Полоцкого. На наш взгляд, необходимо также рассмотреть весь корпус эмблематических стихотворений в «Вертограде многоцветном», обратив внимание на ту систему взаимосвязей, которую они формируют, поскольку именно она отражает ключевые особенности картины мира, зафиксированной в сборнике.

Эмблематические стихотворения были выбраны нами в качестве основного объекта анализа в силу особого места, которое жанр эмблемы занимает в поэтике барокко. Оно неоднократно описывалось исследователями, в частности, А. В. Михайловым [Михайлов 1997: 112–175], Р. Лахманн [Лахманн 1997], Е. Г. Григорьевой [Григорьева 2005]. Согласно Е. Г. Григорьевой, эмблема в культуре выступает одновременно как средство создания новых смыслов, их фиксации и усвоения<sup>1</sup> [Там же: 150]. Изучение эмблемы и эмблематических стихотворений в составе «Вертограда многоцветного», таким образом, позволит сделать выводы о поэтике сборника в целом, о ключевых идеях, лежащих в его основе. Кроме того, эмблематические стихотворения представляют собой обширную (несколько сотен текстов) группу текстов в составе «Вертограда многоцветного», обладающую общими формальными и содержательными характеристиками. В составе стихотворного сборника могут быть выделены и другие группы стихотворений: тексты на темы из всеобщей истории или тексты, в основе композиции которых — классификация объектов или их свойств. Однако такие группы характеризуются меньшим объемом и менее выраженной внутренней связностью. Эмблематические стихотворения, напротив, связаны между собой и четко отличимы от других стихотворений «Вертограда многоцветного» по формальным

---

<sup>1</sup> Имеются в виду не только эмблема как жанр литературы барокко, но и «конструкции эмблематического типа», т. е. тексты, обладающие сходной структурой.

признакам. Наличие выраженной формальной структуры позволяет применить к ним компьютерный метод анализа.

Как известно, барочная эмблема включает в себя три элемента — девиз, изображение и поясняющий текст в стихотворной форме. Ее каноническая структура была сформирована и закреплена в книге А. Альциати “*Emblematum Liber*” (1531). Ключевая особенность эмблемы заключается в том, что ее значение не может быть сведено к толкованию одного из элементов. Понимание смысла эмблемы возникает в результате взаимодействия частей, создающего смысловое напряжение.

Эмблематическое стихотворение не имеет изобразительного элемента, но строится по сходной схеме: его текст делится на две части — «образ» (детальное описание какого-либо объекта, часто «экзотического», необычного) и толкования, в котором каждая деталь «образа» получает символический смысл. Девиз во многих случаях отсутствует, но иногда его функцию берет на себя заглавие стихотворения. В качестве характерного примера эмблематического текста в «Вертограде многоцветном» приведем стихотворение «Слова неслушание»:

Слон нелѣпочный и велбуд горбатый  
имѣют обычай, естеством завзятый.

Еже, внегда воду оным чистым пити,  
первѣ ногами ону возмутити.

Сие негли того ради содѣвают,  
да нелѣпия си в ней не созерцают.

Подобнѣ людие злии препинати  
слово обыкоша, и книг не читати,

Да худолічия си не усмотряют  
злых дѣл не видят, яже содѣвают.

Затыкают уши, да бы не слышати,  
яже проповѣдник хочет обличати

[Simeon Polockij: I, 123].

Композиция стихотворения может варьироваться (например, образ и «толкование» могут меняться местами), но во всех этих случаях сохраняется структура эмблемы, предполагающая установление соответствия между «образом» и его толкованием, причем это соответствие создает смысловое напряжение, является «энигматичным». Толкование может быть неожиданным для читателя, не связанным с предшествующей литературной традицией.

Таково, например, одно из стихотворений цикла «Молитва», в котором хамелеон обозначает молящегося человека.

Первым этапом проведенного нами анализа эмблематических стихотворений стало составление «словаря», в котором отражены толкования всех образов, используемых Симеоном Полоцким в рассматриваемых эмблематических стихотворениях, а также приводится краткое содержание этих текстов. Стихотворения расположены в порядке, соответствующем их последовательности в белой рукописи «Вертограда многоцветного». Такой словарь позволяет определять, в каких стихотворениях упоминается тот или иной образ и какие сюжеты с ним связаны. Это делает возможным последующий анализ контекстов конкретного образа, выявляющий особенности его употребления. Однако такого линейного, последовательного рассмотрения «образов» и «толкований» в эмблематических стихотворениях оказалось недостаточно для отражения сложной структуры взаимосвязей между эмблематическими стихотворениями Симеона Полоцкого. Используемые автором «Вертограда многоцветного» понятия взаимодействуют между собой, в результате чего формируются новые смыслы, выходящие за рамки однозначных дидактических поучений.

Поэтому вторым этапом исследования и стало составление концепт-карты, открывающей новые возможности для анализа эмблематических стихотворений Симеона Полоцкого как целостного текста. Концепт-карты (mind-maps) представляют собой схемы, имеющие форму графа, в вершинах которого расположены исследуемые понятия, а ребра соответствуют связям между ними. В нашем случае имеет значение и направленность связей, поскольку она позволяет отразить на схеме и то, какой из двух связанных объектов является «толкованием», а какой — «образом».

В настоящее время основными сферами применения концепт-карт является обучение, анализ информации для улучшения понимания и запоминания, решение творческих задач, планирование. Такое использование концепт-карт во многом актуально и для нашего исследования, однако есть и отличия: концепт-карты в нашем случае используются для отражения понятийной структуры текста с использованием определенных формальных правил с целью дальнейшего изучения этой структуры. Для составления концепт-карты использовались компьютерные программы TheBrain7 [The Brain] и CMap Tools [IMNC], причем автоматизировался именно



этап отображения схемы, но не процесс выявления в текстах ключевых понятий и связей между ними. При этом «образы» и «толкования» фиксировались на схеме в том виде, в каком они упоминаются в текстах Симеона Полоцкого. Объединялись лишь те понятия, которые являлись полными синонимами. На наш взгляд, такой подход позволяет избежать чрезмерного обобщения, превращения схемы в абстракцию, не отражающую особенностей поэтики «Вертограда многоцветного». Концепт-карта, полученная в результате анализа стихотворений, позволяет осуществлять поиск интересующего понятия, устанавливать контекст его употребления и значения, в которых оно использовалось, проследить связи между эмблематическими стихотворениями.

В качестве примера приведем фрагмент схемы, на котором отображены контексты употребления понятий «огонь» и «вода»:

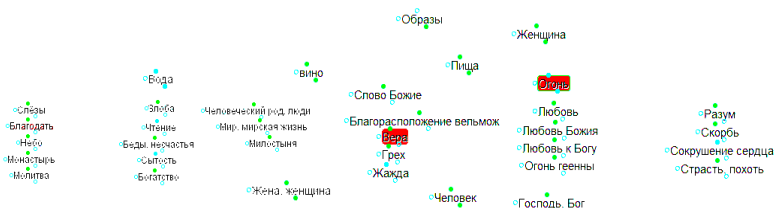


Иллюстрация 1: Связи между противопоставленными понятиями

Видно, что противоположные понятия («образы») могли получать сходные толкования, а один и тот же «образ» мог использоваться для обозначения понятий, противопоставленных по смыслу («любовь к Богу» и «Огонь геенны», «разум» и «страсть»). Это не исключение из правил, а характерная особенность поэтики «Вертограда многоцветного»: в пределах одного стихотворения «образ» мог оставаться однозначным, но при рассмотрении всего комплекса текстов, в которых он упоминается, возникает «колеблющееся», многогранное толкование.

Отметим, что на статичных иллюстрациях концепт-карта может быть представлена лишь фрагментарно, так как она охватывает более четырехсот образов и толкований, связанных между собой, и при этом является динамичной: схема может быть перестроена с любым понятием в качестве центрального, чтобы проследить, в каких взаимосвязях это понятие участвует.

Анализ концепт-карты позволил детально охарактеризовать структуру картины мира Симеона Полоцкого, отразившейся в «Вертограде многоцветном». Выделены три основных группы понятий, отличающихся по тому, как они включены в систему связей: некоторые из них выступают только в качестве толкования (в основном это образы, связанные с традиционной учительной литературой — «молитва», «воздержание», «любовь»), другие — только в качестве толкуемых образов («пес», «хамелеон», «верблюд», «слон»). Кроме того, имеются и понятия, которые могут выполнять обе эти функции (например, «человек», «душа», «тело»). Именно эти понятия включены в наибольшее число взаимосвязей и занимают центральное место в эмблематических стихотворениях «Вертограда многоцветного»<sup>2</sup>.



Иллюстрация 2: Понятие «человек» и связанные с ним понятия в «Вертограде многоцветном»

Дальнейшее использование метода может развиваться в нескольких направлениях. Схема может быть дополнена информацией об источниках стихотворений, их месте в черновой и белой рукописях. Более наглядно может быть представлена информация о принадлежности стихотворений к одному из выявленных нами композиционных типов, о количестве текстов, в которых упоминается та или иная пара «образ — толкование». Предложенный метод может быть использован для анализа других текстов, имею-

<sup>2</sup> Структура картины мира Симеона Полоцкого, выявленная благодаря использованию данного метода, более подробно охарактеризована в статье: Карманова М. Структура картины мира в эмблематических стихотворениях Симеона Полоцкого // В мире научных открытий. 2014. № 10 (в печати).

щих выраженную формальную структуру. Возможно его использование для анализа сравнений в творчестве одного автора, а также в других случаях, когда могут быть установлены однозначные соответствия между понятиями. В настоящее время нами ведется работа над программой трехмерной визуализации концепт-карт, которая позволит осуществлять анализ связей между понятиями, не обращаясь к стороннему коммерческому программному обеспечению.

## ЛИТЕРАТУРА

- Григорьева 2005: *Григорьева Е. Г.* Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М., 2005.
- Еремин 1948: *Еремин И. П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы. 1948. Т. VI. С. 125–153.
- Еремин 1953: *Еремин И. П.* Симеон Полоцкий — поэт и драматург // Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.; Л., 1953.
- Лахманн 1997: *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия: риторическая традиция и понятие поэтического. СПб., 1997.
- Михайлов 1997: *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 112–175.
- IMHC: IMHC CMAP Tools Software. Irida Institute for Human and Machine Cognition / <http://cmap.ihmc.us/> (дата обращения 01.09.2014).
- Lachmann 1970: *Lachmann, R.* Die Tradition des ostroumie und das acumen bei Simeon Polockij // *Slavische Barockliteratur I* (Forum Slavicum 23). München, 1970. S. 41–59.
- Simeon Polockij: Simeon Polockij. Vertograd mnogocvetnyj / Ed. Anthony Hippisley and Lydia I. Sazonova. With a Foreword by Dmitrij S. Lihačev. Köln; Weimar; Wien. 1996–2000. Vol. 1–3.
- The Brain: The Brain: Mind Mapping Software, Brainstorming, GTD and Knowledgebase Software / <http://www.thebrain.com/> (дата обращения 01.09.2014).
- Uhlenbruch 1979: *Uhlenbruch, B.* Simeon Polockij's Poetische Verfahren — “Rifmologion” und “Vertograd Mnogocvetnyj”. Bochum, 1979.

## ПОЭЗИЯ АЗБУКИ (ФЕНОМЕН СТИХОТВОРНЫХ АБЕЦЕДАРИЕВ НА РУСИ XVII ВЕКА)

Ольга Кузнецова  
(Москва)

На сегодняшний день алфавитный принцип расположения первых букв в стихотворных строках стал элементом поэтической игры и педагогическим приемом для более увлекательного освоения детьми азбуки. Например, в стихотворении С. Я. Маршака «Автобус номер двадцать шесть» обыгрываются названия животных, которые следуют по алфавиту, и попутно дается урок этикета [Маршак].

Традиция использования азбучных акростихов уходит корнями в древность. В 118-ом псалме заключено 22 буквы древнееврейского алфавита; сходный принцип существовал в богослужебных текстах: «акростихи канонов складывались из первых букв тропарей и (реже) ирмосов, акростихи кондаков — из первых букв икосов» [Плякин]. Преемственность, существовавшая между древнерусской книжной поэзией и литургическим наследием, породила интересную форму азбучных стихотворных молитв. Одним из авторитетнейших их образцов стал стихотворный текст, приписываемый Константину Преславскому («Аз словом сим молюся Богу», IX–XX вв.), бытовавший на Руси во многих списках вплоть до XVII в. По модели этого текста на русской почве была создана нерифмованная азбучная молитва, где почти каждое слово, которому дает начало следующая по алфавиту буква, максимально приближено к ее названию («речете», «словом», «тверда» и др.). Строго выдержана алфавитная последовательность; желая представить максимальное количество букв (в том числе редкие), автор вынужден использовать их не только в начале, но и в середине строки или даже на конце слова — к этому приему создатели стихотворных азбук прибегают до сих пор.

Жанровая форма азбучной молитвы изначально «предназначалась для запоминания азбуки при одновременном усвоении основных христианских догматов» [Виршневая поэзия: 465]. Как и в школьной поэзии нового времени, у нее было две функции:

мнемоническая и дидактическая. Со временем первая функция в виршах такого склада уходит на второй план, алфавитная упорядоченность остается свойством этой стихотворной формы на протяжении всего XVII столетия. В XVI–XVIII вв. появляются пародийные азбучные тексты, принадлежащие к так называемой «демократической поэзии» (Азбука о голом и небогатом человеке, Азбуковник о прекрасной девице и др.). Азбучная форма таких текстов не являлась чем-то скрытым, как часто бывает в акростихе, наоборот: «переписчики следили главным образом за тем, чтобы сохранять порядок начальных букв, а внутри фразы свободно изменяли и строй, и лексику» [Адрианова-Перетц: 150].

Надо заметить, что как строки (строфы), так и целые тексты, расположенные в последовательности алфавитного порядка — интересная черта литературы XVII в. Алфавитному порядку следуют составители разножанровых рукописных сборников: по буквам группируются пословицы, афоризмы, разнообразные выписки. Связано ли это с тем, что буква осознается как цифра или близкое к ней обозначение? Именно в это время появляется на Руси первый стихотворный букварь для «объяснительного чтения» детям [Мошкова: 62] с чудесно подобранными иллюстрациями и перечнем самых разнообразных вещей на представляемую букву. Стихи из знаменитого сборника Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный» также были выстроены автором в алфавитной последовательности. Наконец, цикл с характерным названием «Алфавит», предназначенный авторами Новоиерусалимской школы для музыкального исполнения, следует тому же принципу упорядочивания текстов.

Идея азбуки, положенная в основу стихотворения, воплотилась в творчестве самых разных поэтов, зачастую не связанных исторически, и преломилась почти в каждом поэтическом течении XVII столетия. Далее коснемся отдельных произведений, написанных по правилам стихотворного алфавитного порядка, которые еще не были рассмотрены с точки зрения этой интересной стихотворной формы.

Среди поэтов приказной школы (30–40-е гг. XVII в.), основными стихотворными жанрами которой были послания и предисловия, алфавитные вирши с уверенностью можно атрибутировать справщику Савватию. «Азбука отпускная» является вставкой

в стихотворное послание ученику Михаилу Никитичу (князю Одоевскому):

Слогаёт же ся сие тебе посланейцо по алфавиту,  
чтобы ти от бога по сему своему умению быти именицу  
[Виршевая поэзия: 212].

Акrostих содержит алфавит от «А» до «Щ» со сбивкой на букве «И». Каждую букву представляет двоестрочие, в котором только первая строка включена в акrostих. Как и принято среди авторов приказной школы, парная рифма объединяет двоестрочия в небольшие смысловые периоды, часто заключенные в полные предложения. Таким образом, буква алфавита предвараёт стихотворный период. Однако порядок следования букв в этом стихотворении прерывается внезапно, тогда как развитие мысли продолжается (автор в этот момент говорит о Причастии).

Еще один пример приказной поэзии в форме алфавитария — анонимные вирши «Молитва и покаяние к самому Христову лицу» («Молитва на вирш ко Господу Богу»). В этом пространным произведении покаянного характера на каждую букву приходится от трех до сорока строк, и снова лишь первая строка стихотворного фрагмента продолжает акrostих, тогда как остальные строки начинаются с произвольной буквы. Но фрагмент, следующий за буквой, не является содержательным отрезком текста, иногда строки из смежных частей даже рифмуются между собой. Алфавитный порядок выдержан не полностью: после «Щ» следует выделенное как очередная буква междометие «О», далее все завершает «Я».

Поэты Новоиерусалимской (Никоновской) поэтической школы — наследники византийской гимнографической традиции — создали уникальный стихотворный памятник «Алфавит», в котором, согласно традициям этой школы, визуальные приемы (акrostих) применяются в текстах, предназначенных для музыкального исполнения. Исследователь этого цикла Е. Е. Васильева замечает: «на каждую букву дан один текст; при этом возникает смысловое сопряжение соседних частей и целого. Проявляется значение алфавита как полноты знания, символа единства мира в Боге, сосредоточения душевных и духовных сил» [Васильева: 829].

Цикл «Алфавит» состоит из 28 стихотворных текстов, сгруппированных по буквам (как и стихотворение справщика Савва-

тия, буквенный ряд замыкает «Щ»), и девяти текстов, наличие которых Васильева [Васильева: 829] объясняет необходимостью символически обозначить буквы, с которых не начинаются слова. Однако внутри самого цикла есть акrostихи с буквами из конца алфавита. Тематически эти последние девять текстов примыкают к циклу: это божественные гимны, прославление праздников, молитвы. Возможно, перед нами варианты стихов на уже использованные буквы, которые по каким-либо причинам не вошли в основную часть цикла, или же они содержат относящуюся к нему тайнопись. Особенно интересно среди них стихотворение «Определенный в мое хранение», обращенное к ангелу-хранителю. В действительности в нем скрыт акrostих, представляющий собой характерный для византийской традиции обратный алфавит, от «Я» до «А». Первая и пятая строки содержат отступления от алфавитного порядка (в последнем случае это, скорее всего, объясняется порчей текста). Этот «алфавит в алфавите» мог бы быть венцом цикла, но в имеющемся у нас списке он лишь седьмой от конца.

Известно, что поэты XVII в. пользовались специальными словами для создания акrostихов — отсюда, к примеру, столь частое использование в виршах слова «фараон». Если сравнить лексемы, фигурирующие в алфавитных акrostихах, можно обнаружить наибольшее сходство в начале и в финале азбучного ряда. Особенно частотны формы слов: «аз»/«ангел», «Бог», «всегда», «Господь», «добро», «жити», «радоватися», «царь»/«целомудрие», «честно», «щедроты». Во многих случаях начальное слово строки, заданное традицией, подсказывает дальнейшее содержание стихотворения.

Азбучные стихи XVII в. нельзя рассматривать в ряду виршей с традиционным акrostихом: это совершенно особая поэтическая форма. Ключевое ее отличие состоит в том, что перед нами не стихи со скрытым дополнительным текстом, но, в первую очередь, именно текст азбуки — хорошо известный, явный, — воплощенный в стихотворении. Такие вирши не просто содержат в себе азбуку, но обусловлены ею. Поэтому связь между текстами по горизонтали и вертикали, как правило, содержательная. В этом видится воплощение знаменитой метафоры «мир как книга», о которой писали неоднократно исследователи древнерусской литера-

туры (Л. И. Сазонова, А. Н. Ужанков, А. В. Архангельская и др.)<sup>1</sup>. «На Западе в средние века могли ассоциировать латинскую грамматику с дьяволом — в частности, на том основании, что грамматика учит склонять слово «Бог» во множественном числе, тогда как Бог один» [Успенский: 494] — это один из примеров того, как сцепляются в средневековом сознании книжное и бытовое. Мир, созидаемый и упорядочиваемый по модели азбуки, — еще один интересный феномен, характеризующий рассматриваемую историческую эпоху.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адрианова-Перетц: *Адрианова-Перетц В. П.* Текстологический комментарий // Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977.
- Васильева: *Васильева Е. Е.* Новоиерусалимская школа песнотворчества // Никон, Патриарх. Труды. М., 2004.
- Виршевая поэзия: *Виршевая поэзия (первая половина XVII века).* М., 1989.
- Маршак: *Маршак С. Я.* Произведения для детей // <http://lib.ru/POEZIQ/MARSHAK/detskaya.txt> (дата просмотра 7.02.2015).
- Мошкова: *Мошкова Л. В.* Букварь Кариона Истомина 1694 г. как «шедевр» автора // Учебники детства. Из истории школьной книги VII–XXI веков. М., 2003.
- Плякин: *Плякин М.* Акафистные акrostихи: история и современность // Православие и современность // [http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article\\_old\\_57123#\\_ftnref2](http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_57123#_ftnref2) (дата просмотра: 15.10.2014).
- Успенский: *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 494.

---

<sup>1</sup> См.: *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 519–688; *Ужанков А. Н.* «Почитание книжное» в Древней Руси // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/4506.htm>; *Архангельская А. В.* Творчество Симеона Полоцкого (1629–1680) // <http://www.portal-slovo.ru/philology/37362.php>.



ИЗ РОССИИ С ЛЮБОВЬЮ:  
“BRIEFE ÜBER RUSSLAND” КРИСТОФА  
ФОН ШМИДТА-ФИЗЕЛДЕКА

Елизавета Канатова  
(Москва)

В 1770 г. в Брауншвейге была опубликована книга “Briefe über Russland” (Письма о России), написанная Кристофом фон Шмидтом-Физелдеком. Автор родился в 1740 г. и приехал в Россию в 1759 г. после двухлетнего изучения истории, философии и права в Геттингене. Он провел около двух лет в Вологде, а затем полгода в Петербурге в семье графа Иоганна Эрнста Миниха, исполняя обязанности домашнего учителя. Приблизительно в 1762 г. Шмидт возвращается в Германию. Его лекции по юриспруденции, естественному праву и статистике, которые он читает в Хельмштадте, пользуются успехом у студентов, но после первого семестра Шмидт намеревается покинуть город, чтобы воспользоваться вывезенным из России секретом юфтяного производства. Его проект по изготовлению юфти не был осуществлен. С 1779-го г. он занимает пост архивариуса герцогского архива в Вольфенбюттеле, после смерти Лессинга некоторое время присматривает за герцогской библиотекой и умирает в 1801 г., оставив более 10 научных работ. Ранние труды Шмидта, в числе которых и «Письма о России», посвящены русской истории, среди них «К познанию государственного устройства России» (1772), «Материалы к русской истории после смерти императора Петра Великого» (1772) и др.

«Письма о России» никогда не переводились на русский язык и, насколько мне известно, не исследовались. Всего в книге 16 писем. Каждое письмо посвящено отдельной теме, которая оговаривается в начале письма или в завершении предыдущего. Первое письмо поясняет цель всей работы: полное и достоверное описание политического состояния России. По всей видимости, Шмидт претендует на большее — он описывает климатические условия, природные ресурсы и их использование, административное деление, производство, органы государственного управления, рели-

гию, духовенство, нравы и обычаи народов Российской империи, опираясь на научные труды, чаще всего принадлежащие его соотечественникам, записки путешественников, произведения французских просветителей и собственный опыт пребывания в России.

Шмидт не первый использует письма как форму повествования о стране, он сам ссылается на «Письма немецкого офицера к ливонскому дворянину, написанные в Петербурге в 1762 году», опубликованные Шваном де ля Маршем; через 8 лет после выхода книги Шмидта в Геттингене издается книга с тем же заглавием — «Письма о России» [Meyer 1778]. Такая форма повествования предполагает известную свободу в изложении информации разного рода, и позволяет Шмидту поставить перед собой одновременно несколько задач.

Первая — создавать научное описание страны. Эту задачу Шмидт пытается решить в первых письмах, посвященных географии, климатическим условиям и природным ресурсам. Они наполнены числами, ссылками на научные труды (особенно часто — на журнал «Собрание русской истории» [Büsching, Miller 1732–1764] и книгу Вебера «Преображенная Россия» [Weber 1721], указаниями на ошибки предшественников Шмидта.

Вторая задача — писать увлекательно. Автор книги понимал, какой интерес питают его соотечественники к России, которой управляет императрица — немка по происхождению, и стремился удовлетворить спрос читателя, не особо заинтересованного в науке. В повествование введен собеседник-адресат. Шмидт сам формулирует его вопросы и пожелания, например: «Но Вы спросите, как же выходит так, что в России каждый год замерзает столько людей?»; Шмидт также предвосхищает его возможную реакцию — перечисляя состав русских губерний, он пишет: «Но узнавать все это, и более того, читать так много повторяющихся названий Вам будет неинтересно». Оценить увлекательность книги с позиции современного читателя сложно, можно лишь сказать, что сложных терминов и специальной информации в книге не так много.

Третья задача — оценить Россию с точки зрения просвещенного европейца, сопоставить свои наблюдения со «шкалой относительной цивилизованности», говоря словами автора книги «Изобретая Восточную Европу» Ларри Вульфа [Вульф 77], отметить разом и эффект реформ Петра I и Екатерины II, и уцелевшие

черты варварской допетровской Руси. Шмидт не ограничивается наблюдениями — следует критика деспотизма и программа реформ, которые необходимо провести императрице, чтобы окончательно вывести страну в европейское цивилизованное пространство. Решению этой задачи автор отводит письма, касающиеся нравов, религии, обычаев русских.

Выразительный пример, подтверждающий покушение Шмидта на создание серьезного научного описания России — заключительный пассаж из первого письма. Автор описывает необыкновенное свойство некоторых животных в России менять окраску зимой (здесь и далее цитаты даются в моем переводе. — Е. К.):

Я не могу не затронуть еще одно благоприятное для России следствие тамошнего климата, а именно, что некоторые животные там *меняют свою окраску* зимой. Это касается в особенности зайцев и белок. Зайцы становятся зимой совершенно белыми, а белки — серыми, в Сибири темно-серыми, переходящими в черноватый, в остальной России только светло-серыми. Когда я говорю, что зайцы становятся белыми: так происходит с большинством обычных русских зайцев (Saiizi), которые немного меньше и совсем не так вкусны, как зайцы в Германии. Но под Москвой и в некоторых других областях есть вид больших зайцев, которых называют русаками (Russaki). Они сохраняют свой цвет [Schmidt-Phiseldeck: 17].

Изменение окраски Шмидт объясняет так: «Пожалуй, трудно отрицать, что причина, по которой некоторые звери в России меняют цвет зимой, кроется в климате, в сильном холоде» [Там же]. Далее Шмидт рассуждает о стойкости окраса у «сильных» зверей, ссылаясь на книгу немецкого ученого и завершает письмо:

В «Общественно-полезных сочинениях для распространения знаний и использования природных вещей и т. д., часть 1» Тициуса Вы найдете заслуживающие прочтения замечания о белой шерсти зверей. Я прибавлю только, что в России зимой зайцы и белки меняют свой цвет в помещении так же сильно, как и в лесу, чем бы их ни кормили. Я сам проводил такие опыты [Там же: 19].

Такого рода описания якобы исключительно русских феноменов в книге встречаются довольно часто. Шмидт, как и любой путешественник, видел странное даже в обычных вещах — Россию он еще во вступлении называет «необычайной империей». И заяц-русак (описанный впервые Палласом, современником Шмидта),

и беляк, распространены как в России, так и в Германии, следовательно, удивительное свойство климата можно было наблюдать и на родине немца. Важно здесь не только объяснение, почему



окраска зверей меняется, но и упоминание собственных опытов, которое, по всей видимости, должно было придавать дополнительный вес его экскурсу в область зоологии.

Нацеленность Шмидта на беспристрастное научное повествование исчезает практически полностью, как только он обращается к нравам и обычаям русских, чего нельзя сказать, например, о «Путешествии по разным провинциям Российского государства» Палласа, разительно отличающемся от «Писем о России» нейтральным тоном ученого.

Программу преобразований империи Шмидт предлагает в пятом письме, предварительно снабдив читателя в предшествующих письмах сведениями о различных промыслах и производствах России, неправильном использовании почв, бедности и дикости нравов населения. Преобразования по Шмидту почти ничем не отличаются от реформ, предложенных, например, Джозефом Маршаллом в его «Путешествии через Германию, Россию и Польшу в 1769 и 1770 годах» [Marshall 1772], которое, как замечает Ларри Вульф, скорее всего, было плодом воображения. По Шмидту, необходимо исправить демографическую ситуацию, что повлечет за собой расцвет сельского хозяйства и всеобщее благоденствие. Одно из средств поощрения земледельцев Шмидт предлагает в третьем письме, рассказывая о китайском императоре, который собственноручно вспахивает пару борозд весной, и советуя русской императрице поступать точно также. Упомянутый Шмидтом обычай описан в VIII главе 14 книги «О духе законов» Монтескье.

Автор не ограничивается этой рекомендацией, которую мог бы написать, не выезжая из Германии. Начав с низкой плотности

населения, которую можно повысить поощрением браков и санкциями за холостой образ жизни (меры, описанные в 23 книге «О духе законов»), он обращается к проблеме крепостного права и далее замечает, что все преобразования будут бессмысленны без перемены образа жизни и национального характера русских: искоренения чрезмерного употребления спиртных напитков, уменьшения количества праздников, отмены обычая мыться в банях и, наконец, изменения морального облика нации. Автор уходит от пояснения последнего не очень ясного предложения — на внезапный вопрос воображаемого собеседника: «И каковы правила, по которым должно проходить улучшение национального характера русских?» Шмидт отвечает, что эти правила может установить только императрица. Одно из самых возвышенных писем книги завершается неожиданно — рецептом русского кваса.

По всей видимости, письмо о высоких материях требовало завершения, которое бы снижало пафос и спускало с уровня абстракции на уровень бытовой — напоминало, о какой стране идет речь, добавляло экзотики, а, следовательно, увлекательности. Шмидт не в первый раз высылает собеседнику рецепт — во втором письме он предлагал посмотреть инструкцию по изготовлению поташа (щелочной соли, которую вываривают из древесной и травяной золы) и в этом же письме обещал прислать русскую торговую ведомость.

Говоря о нравах русских, Шмидт не был беспристрастен. Он задает характеристику, выделяя их основные черты, и далее последовательно ее придерживается:

Русский характер смешанный, как и характер большинства народов, и отдельных людей; но русский характер — поразительное смешение. Русские — народ, в котором соединены гордость, покорность, легкомыслие, угодливость, осторожность и недоверие к иностранцам с одной стороны, но верность и честность с другой, склонность к суеверию, наживе и корыстолюбие. Поистине причудливый контраст! Русский легко переходит от одной крайности к другой. Сколь сильно он привержен суеверию, столь легко он впадает в безверие. Русский долго раздумывает, перед тем, как согласится на дружбу, но обычно он верный и при этом мстительный друг, когда несмотря на свою осторожность, он обманывается в своем выборе; пока он бранится, грозит и бушует, он не опасен, гораздо опаснее он тогда, когда спокойно принимает оскорбление. Из корыстолюбия он овладевает

собой, страсти он предается со всей горячностью. Страсть к игре и выпивке имеют над ним большую власть [Schmidt-Phiseldeck: 46].

Именно сочетание противоположностей Шмидт подчеркивает, описывая причитания на похоронах, когда русские спрашивают, зачем умерший их покинул, а сами радуются, что его больше нет с ними, или замечая, что обычай перед исповедью кланяться в ноги всем домашним и просить прощения пустой, исполняется без умиления и оттого не имеет никакого воздействия, или рассказывая о чрезмерном почитании икон, которые за выслугой лет бросаются в воду и заменяются новыми.

Стремление выполнить все три обозначенные задачи создают конкурентную борьбу между двумя ипостасями повествователя: непредвзятость ученого уступает место ироническому взгляду просвещенного европейца, а попытка сделать материал увлекательным может создавать «причудливый контраст» содержания главы и ее завершения, как в случае с рецептом кваса.

По всей видимости, Шмидт не пытался вдохновить своих читателей на путешествие в Россию. Возможно, его книга должна была выступить «путеводителем» для диванных путешественников. Почти все письма открываются вопросом или высказыванием собеседника автора, которые Шмидт либо одобряет (например, письма № 1, 5, 11), либо выражает свое несогласие (письма № 7, 14, 15), подчеркивая умозрительность построений адресата. Собеседника нужно не просто снабдить материалом, но и показать, как правильно этот материал интерпретировать.

«Письма о России» представляют собой любопытный гибрид двух жанров: научных записок о стране и заметок путешественника. Для Шмидта было важно, с одной стороны, «объективировать» текст, вводя статистические данные и специальную информацию, и привлечь к «Письмам о России» академическую аудиторию, с другой — заинтересовать и читателя-дилетанта. Книга Шмидта отражает стереотипные представления о России того времени, и, одновременно, индивидуальность немецкого ученого, которая выражается, в первую очередь, в авторской позиции по отношению к читателю: последний как будто бы включается в процесс написания книги, но в то же время должен неуклонно подчиняться авторской мысли. «Письма о России», с одной стороны, могут рассматриваться как источник для изучения обиход-

ных, общераспространенных представлений о России в XVIII в., поскольку, как кажется (с уверенностью утверждать нельзя, так как книга не сопоставлялась с подобными же памятниками, кроме отдельных фрагментов), уникальных сведений в ней нет. В то же время «Письма о России» Шмидта могли бы служить материалом для исследования фигур автора и читателя в записках путешественников XVIII в.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вульф 77: *Вульф Ларри*. Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003.
- Büsching, Miller 1732–1764: *Sammlung Russischer Geschichte*. Bd. 1–9. St. Petersburg. 1732–1764.
- Marshall 1772: *Marshall, Joseph*. *Travels Through Germany, Russia, and Poland in the Years 1769*.
- Meyer 1778: *Meyer, Johann Heinrich*. *Briefe über Russland*. Göttingen, 1778. and 1770. London, 1772.
- Schmidt-Phiseldeck: *Schmidt-Phiseldeck, Christoph von*. *Briefe über Russland*. Braunschweig, 1770.
- Weber 1721: *Das Veränderte Russland*. Nicolaus Förster, Frankfurt, 1721.

## К ОПИСАНИЮ РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ПОЭМЫ Е. А. БАРАТЫНСКОГО «БАЛ»

Михаил Шапир  
(Москва)

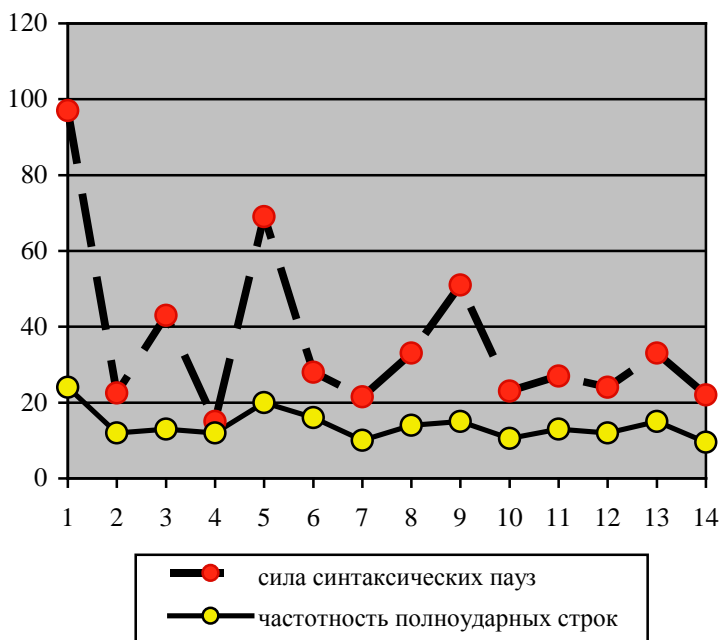
Поэма Е. А. Баратынского «Бал» (1825–1828) занимает особое место среди его лиро-эпических произведений, являясь единственным опытом большой строфической формы. Для поэмы Баратынский выбрал 14-стишную строфу (AbbA cDcD ee FgFg), структурно ориентированную на строфику пушкинского романа в стихах (AbAb CCdd EffE gg). На эту черту «Бала» не раз указывали критики и исследователи (см., например, [Гаспаров: 161; Проскурин; Виролайнен: 111–151]), однако специфика строфы Баратынского, ее ритмико-синтаксические особенности и их соотношение с онегинской строфой до сих пор не становились предметом подробного изучения. В настоящей работе мы попытаемся заполнить эти лакуны и представим первые результаты стиховедческого описания ритмико-синтаксической структуры строфы Баратынского, обращая внимание на особенности его стиховой поэтики по сравнению с пушкинской, а также на те тенденции в ямбе поэта 1820-х гг., которые отразились в «Бале».

Наше исследование синтаксиса строфы велось с постоянной оглядкой на данные по «Евгению Онегину». За основу была взята методика, предложенная С. Е. Ляпиным [Ляпин], который рассмотрел синтаксическую структуру онегинской строфы в ее соотношении с распределением ритмических форм 4-стопного ямба (прежде всего, с полноударной I формой типа «Мой дядя са́мых че́стных пра́вил»). Ляпин использовал самый простой метод — определялось только то, сильная ли связь в конце каждой строки или слабая. Сильной связь считалась в том случае, если в конце строки стоит запятая, тире или нет знака (ставился 0), слабой — при всех остальных пунктуационных знаках (ставилась 1). Затем числовые показатели для каждой из 14 строк складывались и высчитывалась — в процентном соотношении — «сила паузы» после каждой строки. С другой стороны, Ляпин подсчитал частотность изолированных (т. е. неповторяющихся)



полноударных строк для каждой позиции в строфе, которые, как показал еще Г. Шенгели, распределены по пушкинскому 14-стишию неравномерно.

«Евгений Онегин» (данные С. Е. Ляпина)

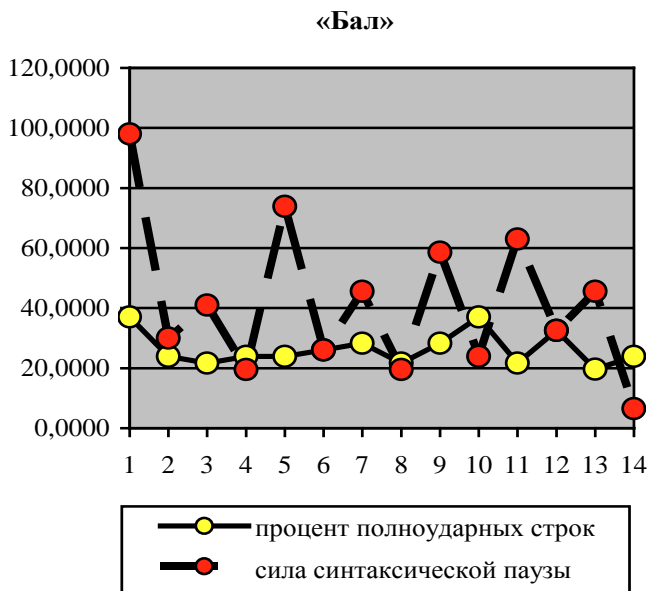


Даже такой, на первый взгляд, недифференцированный подсчет по синтаксису «Евгения Онегина» отразил важнейшие ритмико-синтаксические особенности строфы романа в стихах. Прежде всего — ее отчетливое синтаксическое членение: сильные паузы приходятся на границу первого катрена, стык второго и третьего катренов (переход от парной рифмовки к опоясывающей) и, наконец, маркируют переход к финальному двустиишию. При этом распределение изолированных полноударных строк в строфе, согласно подсчетам Ляпина, прямо коррелирует с выявленной синтаксической структурой: изолированные полноударные строки чаще всего встречаются после сильных синтаксических пауз (см. рис. 1). Однако, как показывают сопоставительные данные

Ляпина по прозе, эта ритмико-синтаксическая особенность онегинской строфы соответствует естественной языковой тенденции к увеличению полноударности в начале синтаксических периодов.

Подобный подсчет был произведен нами по строфе «Бала» (подсчет делался по первому полному изданию 1828 г. [Бал]), чтобы выявить, насколько в этом случае Баратынский совпадает с Пушкиным и, соответственно, с языковой тенденцией. Оказалось, что строфа Баратынского устроена иначе (см. рис. 2): частотность полноударных строк в гораздо меньшей степени коррелирует с распределением синтаксических пауз, особенно в концовке строфы, а в некоторых позициях (строки 10, 11, 13, 14) ритмические и синтаксические тенденции прямо противоположны.

С другой стороны, в «Бале», как и в «Евгении Онегине», самые сильные синтаксические паузы приходятся на границу катренов и двустуший — соответственно, на стык первого и второго катрена (граница между ст. 4 и 5), затем (по мере убывания силы паузы) — перед последним катреном (стык ст. 10 и 11), перед двустушием (между ст. 8 и 9).



Но при этом I полноударная форма не «отбивает», как в «Евгении Онегине», начало катренов и финального двустушия, а, наоборот, часто стремится к концу синтаксического периода (ср. повышение доли полноударных строк на 4, 10, 12 и 14 позициях). Можно сказать, что Пушкин стремится подчеркнуть начало фразы, а Баратынский — конец:

## а) концы строф

Страшися вкрадчивыхъ рѣчей	IV
Одурѣвающей приманки;	VI
Влюбленныхъ взглядовъ не лови:	IV
Въ ней жаръ упившейся Вакханки,	IV
Горячки жаръ — не жаръ любви.	I

## б) конец первого катрена

Въ часы томительные ночи,	IV
Утѣхъ естественныхъ чужда,	IV
Такъ чародѣйка иногда	VI
Себѣ волшебствомъ тѣшить очи:	I

## в) перед последним катреном

Онъ пересозданъ былъ на мигъ	VI
Ея живымъ воображеньемъ;	IV
Ей своенравный зрѣлся ликъ,	II
Она ласкала съ упоеньемъ	IV
Одно видѣнiе свое.	IV
И гасла вдругъ мечта ее:	I

Любопытно, что у Баратынского конец синтаксических периодов маркируют не только полноударные строки. Сходную тенденцию можно заметить в распределении не слишком частотной II формы 4-стопного ямба (с пропуском ударения на первой стопе, типа «Без предислѳвий, сѣй же чѳс»), которая тоже подчеркивает финал строфы и финал первого четверостишия, выполняя, по-видимому, роль ритмического курсива. Ср.:

## а) конец строфы

Онъ не задолго посѣщаль	VI
Края чужіе; тамъ искаль,	I
Какъ слышно было, развлеченья,	IV
И снова родину узрѣль;	IV

Но видно, сердцу изцѣленья	IV
Дать не возмогъ чужой предѣль.	II
Она вдалась въ обманъ досадный,	I
Ея прельститель ей смѣшонъ,	I
И средь толпы Лаисѣ хладной	II
Ужъ не примѣтень будетъ онъ.	II

## б) конец первого катрена

Злословье правду говорило.	IV
Въ Москвѣ межъ умницъ и межъ дуръ,	IV
Моей княгинѣ черезъ чуръ	IV
Слыть Пенелопой трудно было.	II

Таким образом, уже на примере распределения I и II формы можно видеть, что ритмико-синтаксическая структура строфы у Баратынского оказалась гораздо более «искусственным образованием» по сравнению с онегинской строфой. В пушкинском романе в стихах вертикальный ритм, т. е. распределение полноударных строк, в большей степени диктовался синтаксической структурой строфы, что соответствует естественным языковым тенденциям. Баратынский же, напротив, в ритмике идет против синтаксиса, экспериментирует с полноударными строками на границах рифменных цепочек, выделяя их концы, а не начала. Можно предположить, что Баратынский принципиально отталкивался в этом случае от Пушкина и «разбалансировал» свою строфу, намеренно разрушая то ритмико-синтаксическое единство, которое удалось создать Пушкину.

Интересно, однако, что сам текст «Бала» в ритмико-синтаксическом отношении не вполне однороден. Как видно из графика синтаксических пауз по всей поэме, вторая по силе пауза внутри строфы приходится между 10-й и 11-й строкой, т. е. на стык двестишшия и последнего катрена, который, как и первый, несколько обособляется в структуре строфы. Но такие примеры в основном сконцентрированы ближе к концу поэмы, где строфы такой структуры зачастую идут подряд:

Еще на крыльяхъ торопливыхъ  
Промчалось нѣсколько недѣль  
Въ размолвкахъ бурныхъ, какъ досель  
И въ примиреньяхъ несчастливыхъ.  
Но что же, что же напоследъ?

Сегодня друга нѣтъ у Нины,  
И завтра, послѣ завтра нѣтъ!  
Напрасно полная кручины  
<sup>415</sup> Она съ дверей не сводитъ глазъ  
И мнитъ: онъ будетъ черезъ часъ.  
Онъ позабылъ о Нинѣ страстной;  
Онъ не вошелъ, вошелъ слуга,  
Письмо ей подаль.... мигъ ужасный!  
<sup>420</sup> Сомнѣнья нѣтъ: его рука!  
«Что медлить,» къ ней писалъ Арсеній,  
«Открыться должно.... небо! въ чемъ?  
Едва владѣю я перомъ,  
Ищу напрасно выражений.  
<sup>425</sup> О Нина! Ольгу встрѣтилъ я;  
Она понинѣ дышетъ мною  
И ревность прежняя моя  
Была неправой и смѣшною.  
Удѣлъ рѣшенъ. По старинѣ  
<sup>430</sup> Я вѣренъ Ольгѣ, вѣрной мнѣ.  
Прости! твое воспоминанье  
Я сохраню до позднихъ дней:  
Въ немъ понесу я наказанье  
Ошибокъ юности моей».

Между тем в начальных строфах такие примеры отыскиваются с трудом, а в большинстве случаев финальная часть строфы устроена иначе — строфы кончаются едиными длинными синтаксическими периодами, а двустиишие не отделено так четко от последнего катрена, как в основной части поэмы. Ср.:

Глухая полночь. Строемъ длиннымъ,  
Осеребренные луной,  
Стоять кареты на Тверской  
Предъ домомъ пышнымъ и стариннымъ.  
<sup>5</sup> Пылаетъ тысячью огней  
Обширный залъ; съ высокихъ хоровъ  
Ревутъ смычки: толпа гостей;  
Гуль танца съ гуломъ разговоровъ.  
Въ роскошныхъ перьяхъ и цвѣтахъ,  
<sup>10</sup> Съ улыбкой мертвой на устахъ,  
Обыкновенной рамой бала,  
Старушки свѣтскія сидятъ

И на блестящий вихорь зала  
Съ тупымъ вниманіемъ глядятъ.

<sup>15</sup> Кружатся дамы молодая,  
Не чувствуютъ себя самихъ:  
Драгими камнями у нихъ  
Горять уборы головные;  
По ихъ плечамъ полунагимъ

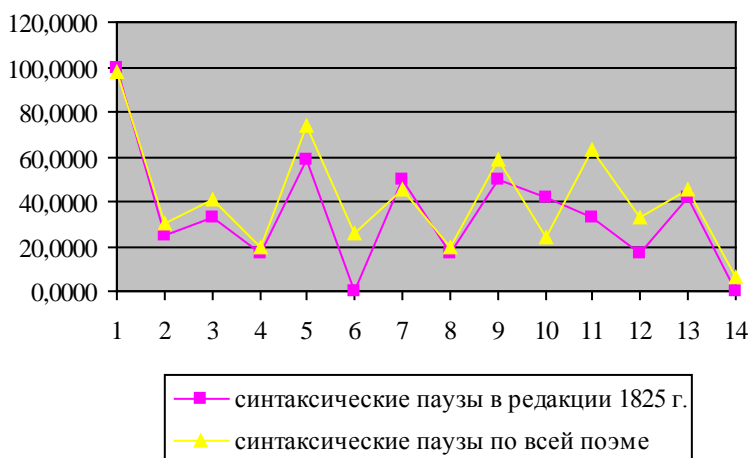
<sup>20</sup> Златые локоны летаютъ;  
Одежды легкія, какъ дымъ,  
Ихъ легкой станъ обозначаютъ.  
Вокругъ плѣнительныхъ харитъ  
И суетится и кипитъ

<sup>25</sup> Толпа поклонниковъ ревнивыхъ;  
Толкуетъ, ловитъ каждый взглядъ:  
Шутя, несчастныхъ и счастливыхъ  
Вертушки милыя творятъ.

Здесь стоит обратиться к истории работы Баратынского над «Балом», растянувшейся на три с лишним года. Поэма начата в марте 1825 г., вскоре после выхода из печати первой главы «Евгения Онегина» (появилась в продаже 18 февраля 1825 г. [Синявский, Цявловский 1938: 28]). В письме своему финляндскому другу Н. В. Путяте в начале апреля 1825 г. Баратынский послал отрывок из начала поэмы, комментируя его так: «Пишу новую поэму. Вот тебе описание бала в Москве» [Летопись: 156]. В конце марта (после 29-го) или начале апреля того же года Баратынский рассказывал в письме И. И. Козлову: «Я до половины дописал небольшую поэму. Что-то из нее выйдет! главный характер щекотлив, но смелым Бог владеет» [Там же: 154]. Еще спустя некоторое время Баратынский снова писал Путяте: «Стихов 200 уже у меня написано» [Там же: 157]. Однако после такого интенсивного начала работа над поэмой приостановилась почти на полтора года, и в следующий раз поэт вернулся к ней лишь в октябре 1826 г., о чем сообщал другому своему финляндскому приятелю А. А. Муханову: «Принялся опять за стихи, привожу к концу “Бальный вечер”» [Там же: 183]. Окончательный же текст «Бала» Баратынский отдал Дельвигу только в октябре 1828 г. [Там же: 211]. Таким образом, между началом работы над поэмой и созданием окончательного текста прошло немало времени; текст «Бала», судя по всему, складывался в несколько этапов.

Хотя ни черновиков, ни сколько бы то ни было полных рукописей поэмы не сохранилось, в нашем распоряжении есть текстологический материал, позволяющий хотя бы частично сопоставить первоначальный вариант «Бала» с окончательно сложившимся к 1828 г. текстом. М. Л. Гофману и И. Н. Медведевой был доступен ранний автограф первых 12 строф «Бала» (включая начальную строфу, не вошедшую в окончательный текст), хранившийся в Щукинском музее (позже ОПИ ГИМ), а затем утраченный и не разысканный до сих пор. Тем не менее, на основе списка разночтений в изданиях 1914–1915 и 1936 гг. [Баратынский 1914–1915: II, 242, 244; Баратынский 1936: II, 313–314] и рукописной копии М. Л. Гофмана [Гофман] можно реконструировать текст этого раннего автографа<sup>1</sup>.

Обратив внимание на отличия в ритмико-синтаксическом устройстве начала и конца «Бала», мы решили произвести отдельный подсчет по тексту раннего автографа в сопоставлении с данными по всей поэме. Статистические результаты позволили четче увидеть различия между начальными и конечными строфами, замеченные в тексте 1828 г., и предположить, что в ходе работы над поэмой ритмико-синтаксическая структура строфы «Бала» пережила эволюцию.



<sup>1</sup> Сведения о копии М. Л. Гофмана сообщены А. С. Бодровой.

Как видно из графика, в ранней редакции прослеживалась явная тенденция к «цельности» концовки строфы — наиболее сильная пауза приходится не на границу двустушия и последнего катрена (между ст. 10 и 11 строкой, как в поэме в целом), а на стык второго катрена и двустушия, т. е. между строками 8 и 9, что отчасти напоминает структуру синтаксических пауз в онегинской строфе (где пауза перед 9 строкой тоже очень сильна).

Можно предположить, что Баратынский, начиная поэму, старался максимально отдалиться от пушкинской традиции и шел наперекор языковым ритмико-синтаксическим тенденциям. Однако по мере работы над поэмой установка на расподобление с «Евгением Онегиным», вероятно, стала перекрываться влиянием строфической инерции. Баратынский чаще начинает отделять последний катрен, заканчивая предыдущий синтаксический период после двустушия — так же, как это было у Пушкина, у которого двустушие завершает строфу. Но в строфе «Бала» после двустушия следовало еще одно четверостишие, которое, чем ближе к концу поэмы, тем более стало синтаксически обособляться в структуре строфы.

Анализ ритмико-синтаксических особенностей строфы «Бала» в сопоставлении с «Евгением Онегиным» и обращение к данным раннего автографа позволяют сделать общий вывод об экспериментальном характере стиховой поэтики Баратынского в «Бале». Начиная новую поэму и выбирая для нее строфическую форму, Баратынский, по-видимому, намеревался продолжить эксперименты, связанные с расподоблением ритмических и синтаксических тенденций, которые он начал в «Эде». Эта поэма известна очень высокой плотностью стиховых переносов (*enjambements*), выразительная функция которых основана на синтаксическом нарушении метрических границ стиха (см. [Бодрова: 104–120]). Строфическая форма «Бала» позволяла вывести ритмико-синтаксические эксперименты на следующий уровень — уровень строфы. Все это дает основание предположить, что в середине 1820-х гг. именно поэмы становятся для Баратынского основным «полигоном» для выработки новой стиховой поэтики, где намечались и опробовались те тенденции, которые затем распространятся на его лирику и позднейшую лиро-эпiku.



## ЛИТЕРАТУРА

- Бал: Бал. Повесть, сочинение Евгения Баратынского. СПб., 1828.
- Баратынский 1914–1915: Полное собрание сочинений Е. А. Баратынского / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. Т. 1–2. СПб.: Разряд изящ. словесности Имп. Акад. наук, 1914–1915.
- Баратынский 1936: *Баратынский*. Полное собрание стихотворений / Ред., коммент. и биографич. статья Е. Купреяновой и И. Медведевой. Вступ. статья Д. Мирского. [Л.], 1936. Т. 1–2.
- Бодрова: *Бодрова А. С.* К истории пушкинской эпиграммы «Стих каждый повести твоей...» // *Philologica*. 2012. Т. 9. № 21–22.
- Виролайнен: Две повести в стихах / Изд. подгот. М. Н. Виролайнен. СПб., 2012.
- Летопись: Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. М., 1998.
- Гаспаров: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 2002.
- Гофман: *Гофман М. Л.* Подготовительные материалы к Полному собранию сочинений Е. А. Баратынского / Рукописный отдел ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Ф. 33. Оп. 1. № 73. Л. 59–60 об.
- Ляпин: *Ляпин С. Е.* Ритмико-синтаксическая структура строфы (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба) // *Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы междунар. конф. 23–27 июня 1998 г.* / Ред. М. Л. Гаспаров. М., 2001. С. 138–150.
- Проскурин: *Проскурин О. А.* Конец романа в стихах: 8-я глава и «Бал» Баратынского // *Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*. М., 1999.
- Синявский, Цявловский 1938: Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни / Сост. Н. Синявский и М. Цявловский. М., 1938.

# ВТОРОСТЕПЕННЫЙ АВТОР И ПЕРВАЯ РУССКАЯ ПОЭТЕССА: К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ А. П. БУНИНОЙ

Мария Нестеренко  
(Москва)

Поэзия Анны Петровны Буниной (1774–1829) рассматривается современными исследователями преимущественно в контексте «творчества писателей и поэтов более скромного дарования», которое необходимо «для воссоздания целостной реальной картины развития литературы» [Бочаров: 1]. Б. С. Мейлах называет ее «ничтожным стихотворцем», чьи стихи, «собранные в сборниках “Неопытная Муза” и “Сельские вечера”<sup>1</sup>, написаны по всем правилам школьных “пиитик” классицизма и решительно никакой ценности не имеют» [Мейлах: 191]. Однако наряду с подобной оценкой сами поэты не отказывают Бунин в статусе первой русской поэтессы. А. Ахматова пишет: «<...> только первая русская поэтесса Анна Бунина была теткой моего деда Эразма Ивановича Стогова»<sup>2</sup> [Ахматова: II, 270]. Цель нашей статьи заключается в выявлении и анализе причин, повлиявших на формирование противоречивой оценки поэзии А. П. Буниной.

Исследователи неоднократно обращали внимание<sup>3</sup> на то, что на рубеже XVIII–XIX вв. женское литературное творчество не воспринималось профессиональным сообществом всерьез:

---

<sup>1</sup> «Сельские вечера» — прозаический сборник Буниной.

<sup>2</sup> На самом деле А. П. Бунина приходилась дальней родственницей Э. И. Стогову — родному деду Ахматовой

<sup>3</sup> См., напр.: *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert. 1998; *Rosslyn, Wendy.* Conflicts over gender and status in early nineteenth-century Russian literature: the case of Anna Bunina and her poem *Padenie Faetona* // *Gender and Russian Literature: New perspectives.* Cambridge University Press, 1996; *Kelly, Catriona.* A History of Russian Women's Writing. Oxford University Press, 1998.

«<...> литература — для женщин — одни розы без шипов <...>, ибо какой педант, какой варвар осмелится не похвалить того, что нежная, белая рука написала» [Лихачева: 271]. Я. К. Грот отмечал, что «на женщину-писательницу, как на явление аномальное <...> смотрели снисходительно и пренебрежительно» [Грот: 1]. И. Савкина уточняет: «<...> на поверхности — в частности в критике — женское творчество предстает не как авторство, писательство, а как форма образования женщины, одно из украшений ее “умений и навыков” или как милый каприз, детская забава» [Савкина: 24]. Критические отзывы о поэзии А. П. Буниной, содержащие лестные характеристики, по нашему мнению, хорошо иллюстрируют этот тезис: «Но судьба повелела — и на Севере родилась новая Сафо, на Севере появилась Бунина, счастливая любимица Муз и Граций!»; по мнению Греча, «Бунина занимает отличное место в числе современных писателей и первое между писателями России»; как полагал Карамзин, «ни одна женщина не писала у нас так сильно, как Бунина» (цит. по: [Чехов: 165–173]).

В 1820–1830-е гг. вместе с профессионализацией литературных занятий меняется статус женщины-писательницы: «она перестает быть курьезом» [Савкина: 26]. Н. В. Банников отмечает, что А. П. Бунина и А. А. Волкова, «умев отбросить стесняющие предубеждения, <...> стремятся печатать свои стихи, добиваются этого и даже прибегают к покровительству не только писателей, но и сановных, придворных лиц. Именно эти поэтессы первыми в России издают книги <...> вступают в существовавшие тогда литературные объединения» [Банников: 7]. Бунина пытается превратить в жизнь модель *профессионального* литературства. Она значительно расширяет круг тем женской поэзии: «от философской оды до страстной лирики <...> родоначальница всей женской лирики в русской поэзии» [Визель: 1]. В стихотворении «Разговор между мной и женщинами» Бунина сопротивляется писанию на женские темы, на что ее собеседницы отвечают:

Эге! какая ахинея!

Да слова мы про нас не видим тут...

Что пользы песни нам такие принесут?

На что твоих скотов, комолых и с рогами?

Не нам ходить на паству за стадами!

Итак, певица ты зверей! [Бунина: 106–109]

В 1802 г. А. П. Бунина переезжает в Санкт-Петербург и начинает глубоко изучать иностранные языки и российскую словесность, истратив на это наследство, о чем иронически упоминает в стихотворении «Хоть бедность не порок»:

Заместо молодцов и франтов,  
Зову к себе педантов,  
На их себя состроя лад.  
Но ах! Науки здесь сребролюбивы!  
Мой малый кошелек стал пуст! [Бунина 1971: 470]

Как отметил О. А. Проскурин, «именование Буниной “русской Сафой” или “Сафо наших дней” стало общим местом словесности начала XIX века» [Проскурин: 156]. Этой номинации, однако, удостаивалась чуть ли не каждая женщина, решившая испытать свои силы на литературном поприще (см. подробнее: [Свиясов]). В первой четверти XIX в. иронический оттенок в номинации Сафо практически вытесняет заключавшийся ранее комплимент, и Бунина оказалась *одной из героинь* сатирических текстов. В «Видении на берегах Леты» Батюшков «топит» русскую Сафо в реке забвения:

Тут Сафы русские печальны,  
Как бабки наши повивальны,  
Несли расплаканных детей.  
Одна — прости Бог эту даму! —  
Несла уродливую драму,  
Позор для ада и мужей,  
У коих сочиняют жёны.

Судья приказывает бросить сочинительницу в реку:

Исчезла Сафо наших дней  
С печальной драмою своей [Батюшков: I, 375].

Е. Свиясов отмечает, что «адресат настоящего пассажа — писательница Е. И. Титова (1770–1846), сочинившая драму “Густав Ваза, или Торжествующая невинность” <...> А в строке “Сафы русские печальны...” помимо Титовой скрыты А. П. Бунина и М. Е. Извекова» [Свиясов: 26].

Если старшие современники — Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин, И. А. Крылов — давали положительные отзывы стихам Буниной, то младшие (среди них «арзамасцы», А. С. Пушкин,

К. Н. Батюшков) нередко избирали поэтессу, члена «Беседы любителей русского слова», мишенью для насмешек. В стихотворении «Тень Фон-Визина» (1815) поэт писал о Буниной, которой покровительствовал А. С. Шишков: «Твоя невинная другиня, / Уже поблекший цвет певец, / Вралих Петрополя богиня» [Пушкин: I, 143]. В «Послании цензору» (1822) Пушкин упоминает Бунину вместе с графом Хвостовым, членом «Беседы любителей русского слова» и неизменным объектом насмешек: «Людской бессмыслицы присяжный толкователь, / Хвостова, Буниной единственный читатель, / Ты вечно разбирать обязан за грехи / То прозу глупую, то глупые стихи» [Там же: II, 267].

При изучении восприятия поэзии Буниной важно учитывать тот факт, что поэтесса оказалась в центре литературной полемики между «Беседой любителей русского слова» и «Арзамасом». 25 ноября 1815 г. на заседании «Арзамаса» С. С. Уваров прочитал «похвальное слово» литературному покойнику — «Бедной певичке» А. П. Буниной. Из текста речи понятно, что главным объектом осмеяния является «Седой дед» (т. е. А. С. Шишков), а «Бедная певичка» служит лишь предлогом. В ответной речи Д. В. Дашков пытался защитить Бунину: «<...> я бы лучше столкнул с Левкадского мыса сего ветхого деньми Фаона <А. С. Шишкова. — М. Н.> и сберег бы сию Сафу, не для него сотворенную. Он был виною преждевременной ее смерти. Он погубил Неопытную Музу ее, и, подобно лукавому диаволу, насадил плевелы, кои подавили возрастающую пшеницу. <...> С каким бы удовольствием дали мы ей почетное место в мирном Арзамасе» [Арзамас: I, 312]. Осторожная защита Буниной — частный случай, который позволяет, по замечанию В. Э. Вацура, «уловить и разность литературно-эстетических позиций в среде самих арзамасцев» [Там же: 537]. Самый последовательный гонитель Буниной, К. Н. Батюшков, в письме к Н. И. Гнедичу еще в августе 1811 г., хотя и не без легкой иронии, также признал ряд достоинств ее текстов: «Прочитай конец третьей песни, описание сельского жителя. Это всё прелестно. Стихи текут сами собою, картина в целом выдержана, и краски живы и нежны. Позвольте мне, милостивая государыня, иметь счастье поцеловать Вашу ручку! Клянусь Фебом и Шишковым, что вы имеете дарование» [Батюшков: II, 178].

Говоря о восприятии Буниной младшим поколением, необходимо обратиться к статье «младшего архаиста» В. К. Кюхель-

бекера «Взгляд на текущую словесность». В творчестве Буниной поэт видел звено той традиции, которая противопоставляется «гладкости стиля и легкости языка в поэзии младших карамзинистов» [Тынянов: 41]. Он противопоставил романтическую риторику органическому, обусловленному естественной эволюцией поэтики, субъективному началу в поэзии Буниной: «Здесь не мечтательное несчастье унылого юноши, который в существенном мире не нашел того, что может дышать в одном мире фантазии, здесь говорит несчастье истинное голосом боли» [Кюхельбекер: 445]. Кюхельбекеру принадлежит важное наблюдение о поэтическом языке Буниной: «Что же касается до слога, он не есть слог новейшей поэзии, очищенной трудами Дмитриева, Жуковского, Батюшкова: г-жа Бунина шла своим путем и образовала свой талант, не пользуясь творениями других талантов» [Там же: 446]. Таким образом, апологетическая оценка Кюхельбекером творчества Буниной выбивается из общего хора пренебрежительных суждений.

А. П. Бунина оказала гораздо большее влияние на последующую литературу, чем принято считать. Вместе с тем, поэтесса была как бы вытесненной из широкого литературного контекста. Ее имя редко упоминается даже в специальной литературе, посвященной поэзии первой половины XIX в. Основными факторами, повлиявшими на формирование литературной репутации Буниной, по нашему мнению, были поляризация отношения к авторам-женщинам и борьба между архаистами и новаторами. Беседчики долгое время воспринимались как реакционеры от литературы, став заложниками собственной репутации. Ю. Н. Тынянов отмечал, что одной из причин такого положения вещей стало «смещение архаистической литературной позиции с общественной реакцией» [Тынянов: 35]. А. П. Бунина была также записана в эпигоны классицизма, и ее известность объяснялась «преимущественно тем, что женщина-поэт представляла для того времени явление довольно редкое» [Мейлах: 191]. Таким образом и формируется противоречивая репутация Буниной как второстепенного автора и первой русской поэтессы.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арзмас: «Арзамас». Сборник в двух книгах. М., 1994.
- Ахматова: *Ахматова А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
- Банников: *Банников Н. В.* От составителя // Русские поэтессы XIX века. М., 1979.
- Батюшков: *Батюшков К. Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
- Бочаров: *Бочаров Д. В.* Творчество А. П. Буниной в контексте литературно-общественного движения 1800–1810: Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 1991.
- Бунина: *Бунина А. П.* «Неопытная Муза Анны Буниной». СПб., 1812. Ч. II.
- Бунина 1971: *Бунина А. П.* «Хоть бедность не порок...» // Поэты 1790–1810-х годов / Подгот. текста М. Г. Альтшуллера, вступит. статья, сост. Ю. М. Лотмана. Л., 1971.
- Визель: *Визель М.* Фри-джаз для Одиссея // Российская газета от 15.05.2013 / <http://www.rg.ru/2013/05/14/amelin-poln.html>
- Грот: *Грот Я. К.* Поэтесса Анна Петровна Бунина (К 100-летней годовщине ее смерти 4 декабря 1829 г.) // [http://www.ostrov.ca/kgrot/ap\\_bunina.htm](http://www.ostrov.ca/kgrot/ap_bunina.htm) (дата просмотра 15.01. 2015).
- Кюхельбекер: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979.
- Лихачева: *Лихачева Е.* Материалы для истории женского образования в России. СПб., 1899. Ч. 1.
- Мейлах: *Мейлах Б. С.* А. С. Шишков и Беседа любителей русского слова // История русской литературы: Литература первой половины XIX века. М., 1941.
- Проскурин: *Проскурин О. А.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Савкина: *Савкина И.* Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века). Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998.
- Свиясов: *Свиясов Е. В.* Сафо и «женская поэзия» конца XVIII – начала XX веков // Русские писательницы и литературный процесс в конце XVIII – первой трети XX вв.: Сб. научных статей / Сост. М. Файнштейн. Wilhelmshorst, 1995.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1969.
- Чехов: *Чехов Ал. П.* Замечательные русские женщины. Анна Петровна Бунина // Исторический Вестник. 1895. Т. 62.

# ИЗОБРАЖЕНИЕ ПРЕДМЕТНОГО МИРА В ПОВЕСТИ АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЧЕРНАЯ КУРИЦА, ИЛИ ПОДЗЕМНЫЕ ЖИТЕЛИ»

Алсу Акмальдинова  
(Москва)

Повесть Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» (1829) встретила практически единодушное одобрение критики<sup>1</sup>, закрепившей за нею статус первого произведения русской литературы, написанного специально для детей. Это не вполне соответствует истине: литература, рассчитанная на детскую аудиторию, к тому времени уже существовала.

В детской литературе (русской и переводной) конца XVIII – первой трети XIX в. можно обнаружить два подхода к изображению предметного мира. Первый сводится к установке на многообразие, на тщательную прорисовку деталей предметного мира и их перечисление. В большинстве случаев этот принцип изображения предметного мира обусловлен, по-видимому, установкой на развлечение: юному читателю (слушателю) должно было доставить удовольствие тщательное, любовное перечисление тех мелочей, которые так важны были для него в повседневной жизни. Вот фрагмент описания горницы мельника из рассказа «Мельник»: «Широкий дубовый стол с резьбою накрыт был чистою, белою как снег, скатертью: на корневом струистом блюде лежал крупчатой с белыми грибами круглой пирог; на другом десяток яиц; по концам стола положены были длинные полотенца» [Друг детей 1809, 4: 30–31].

Второй подход (более распространенный) резко отличается от первого: избыточности описаний противопоставлен лаконизм, строгая избирательность в отношении объектов предметного ми-

---

<sup>1</sup> См. рецензии в «Северной пчеле» (СПб., 1829. 17 янв.), «Бабочке» (СПб., 1829. № 10. С. 39–40), «Северных цветах» (СПб., 1830. С. 46–47), «Новой детской библиотеке» (СПб., 1830. Кн. 1. С. 101–104), «Атенее» (М., 1829. № 4. С. 445–456), «Московском вестнике» (М., 1830. № 6. С. 151–154).



ра. В качестве примера можно привести рассказ «Володя», где единственным упоминаемым предметом является разбитая героем «прекрасная фарфоровая чашка» [Друг детей 1809, 6: 417]. Тенденция к уменьшению количества деталей, к сокращению описаний предметного мира, по-видимому, не сводится к определенной литературной традиции и имеет более глубокую подоплеку. Вот выдержки из «Правил благочестивого воспитания детей», напечатанных в «Друге юношества» в 1811 г.:

Когда дети радуются какому-нибудь им подарку, из пищи, платья и украшений, или другому чему им приятному: то должно представлять им, что все это сотворено Богом и от Него происходит, для того, чтоб они за то благодарили Его и не забывали, что у Бога тысячи крат еще больше есть что даровать тем, которые Его любят, повинуются ему и готовы из любви к Нему оставить все такие мелочи, узнав, что Ему это угодно (здесь и далее курсив мой. — А. А.).

Пуще прежнего бояться надобно возбуждать такими вещами в нежных детских сердцах движения радости и удовольствия, обещая им оные, даря, выхваляя и приучая их прилепляться к ним и любоваться им, как обычно делают лакомством, нарядами, щеголеватыми платьями, золотыми или серебряными монетками, показываньем чего-нибудь красивого или диковинного, а иногда даже позволяют им, как они рассердятся, срывать сердце своими ручонками на какой-нибудь посуде, или бить пол, и т. под., чтоб они тем утолили гнев свой и утешились [Друг юношества: 10–11].

Автор акцентирует внимание на свойственном детям повышенном интересе к предметам внешнего мира и видит в таком интересе знак нравственного несовершенства, почти испорченности. В подтексте скрыта мысль о дьявольской природе «мелочей» — не случайно их надо «бояться» (отметим, что автор усиливает эту формулировку словами «пуще прежнего» и инверсией: «бояться надобно»).

Проанализировав и сопоставив два диаметрально противоположных, казалось бы, подхода, можно усмотреть в них нечто общее — относительное равнодушие авторов к предметному миру, т. е. в текстах предметы могут перечисляться очень подробно, но ни один из них как таковой не имеет самостоятельного значения.

Вопрос о роли того или иного предмета в «Черной курице» сложен. Следует отметить, что предметный мир в произведении Погорельского не становился еще предметом специального изу-

чения, отдельные аспекты этой темы затрагиваются в работах статей Е. П. Званцевой, А. Б. Ботниковой, М. А. Турьян (см. подробнее: [Званцева: 42–53; Ботникова: 52–66; Турьян: 565–654]).

Несомненно, многие детали предметного мира у Погорельского имеют самостоятельное значение — их появление в тексте далеко не всегда мотивировано развитием сюжета и не имеет отношение к его основной линии. В качестве примера можно привести подробное описание бриллиантовых перстней, украшающих прическу «учительши» по случаю торжественного дня. Ответить на вопрос, почему предмет (изображенный именно *так*) должен привлечь внимание одиннадцатилетнего мальчика, весьма проблематично. И это не единственная в произведении деталь предметного мира, значение которой явно не укладывается в рамки «забавы» и «полезного наставления» [Северная пчела] — а ведь именно к этим двум аспектам, по мнению большинства рецензентов, сводилась суть «Черной курицы» как произведения для детей.

Логичным было бы предположение, что появление подобных деталей не всегда связано с областью литературы для детей. Описание предмета вполне может являться самоцелью, своеобразным «упражнением», «игрой», стилистическим экспериментом автора. Всю «Черную курицу» можно рассматривать как произведение, находящееся на грани собственно детской литературы (как обозначено автором в подзаголовке), с ее вполне ясными специфическими целями, и литературы художественной. Эту характерную черту текста следует учитывать при описании выработанного Погорельским метода изображения предметного мира. Мы выделяем следующие особенности изображения предметов в «Черной курице»:

- интерес к «сложному» предмету, к его изнанке, механизму, строению;
- отсутствие единообразного подхода к изображению предметного мира и его описанию;
- выдвижение на первый план материальной характеристики предмета.

Названные особенности, на наш взгляд, сближают «Черную курицу» не столько с художественной, сколько с просветительской (в том числе адресованной детям) литературой конца XVIII – начала XIX в. Характерное для такого рода литературы сочетание, с одной стороны, предельной конкретности и насыщенности

детальями, а, с другой стороны, неразвитости «метафизического языка»<sup>2</sup> создало феномен — тексты, в которых научная установка сочетается со стилистикой художественной литературы. В этом «пограничном» пласте текстов изображение предмета становится самоцелью. Отсюда — ряд специфических характеристик просветительской литературы того времени, схожих с вышеназванными особенностями изображения предметного мира в «Черной курице»:

- в центре внимания автора оказывается устройство того или иного материального объекта, его внутреннее строение;
- сочетание различных способов изображения природного мира, в зависимости от интенции автора (либо каталогизация, либо сосредоточение внимания на конкретном объекте);
- первостепенное значение вещественной характеристики предмета.

Авторы, по-видимому, ощущали проницаемость границы между просветительской и литературой, написанной для детей. Так, в «Детском чтении для сердца и разума» в 1787–1788 гг. печатались «Деревенские вечера» — цикл повестей, которые, согласно сюжету, просвещенная и образованная мать рассказывает своим детям. Выслушав одну из них, одна из дочерей подводит итог услышанному, обращаясь к матери: «<...> а как в Природе так много чрезвычайного и любопытного, то вы можете быть уверены, что впредь не в волшебных сказках будем мы искать тех чудес, которые любим» [Детское чтение для сердца и разума: 189]. Здесь, по сути дела, уже дан новый взгляд на вещи, новое понимание волшебного: природа, материальный мир, в котором обитают люди, мыслится как волшебный. В соответствии с этим намечен и образ автора нового типа — «человек ученый» [Там же: 192].

Погорельский почти полностью отказывается от установки на изображение «чрезвычайного и любопытного» (едва ли не единственным волшебным предметом в повести является конопляное зернышко; в остальных случаях волшебный эффект значительно

---

<sup>2</sup> Формула А. С. Пушкина. См., например, письмо Пушкина Вяземскому от 13 июля 1825 г.: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы, то есть языка мыслей)» [Пушкин: 166].

ослаблен). Описывая подземное царство, автор всячески подчеркивает обыкновенность изображаемых им предметов, практически не оставляя у читателя иллюзий по этому поводу. При этом обо всем, что видел Алеша в подземном царстве, сказано предельно лаконично: взгляд автора словно скользит по предметам, не задерживаясь ни на одном из них.

И, напротив, пристального внимания удостоиваются самые обычные предметы. Иногда это проявляется в том, что какому-либо отдельному предмету (например, империалу) посвящен сравнительно большой фрагмент текста. В ряде случаев внимание автора к обыденному предметному миру выражается в многочисленных уточнениях, иногда совершенно незаметных, иногда граничащих с плеоназмом. Вот лишь некоторые из них:

«...деревянные подмости, часто из гнилых досок сколоченные...»	Прилагательное «деревянный» в соседстве с упоминанием о «гнилых досках»; плеоназм.
«...деревянный забор из барочных досок...»	Плеоназм, как и в случае с «деревянными подмостками».
«...в верхнем жилье, над его головою...»	Практически плеоназм, особенно в контексте многочисленных уточнений, касающихся планировки дома.

Погорельский, можно сказать, переносит в прозу прием, характерный скорее для поэтической речи, которой в известной степени свойственна установка на синонимию и повтор. Стремление к эффекту «осязаемости» предмета проявляется и на лексическом уровне, и на уровне словосочетания: не просто «собирал» крошки, а «собирал *со скатерти*», не просто «поймала уже Чернушку», а «поймала уже Чернушку *за крыло*», не «взяла империал», а «*протянула руку за империалом*», не «сел на палку», а «*взял палку между ног*».

Более того, в той части повести, где говорится о спокойной и безмятежной жизни Алеши в пансионе, развитие основного действия часто приносится в жертву изображению предметного мира. Детали предметного мира распределены по тексту повести неравномерно: чем теснее связан эпизод с основной сюжетной линией, чем большую роль играет в развитии действия, тем меньше в этом эпизоде изображено предметов и тем скупее они изображены. Именно по такой логике выстроены, в частности, следующие

щие эпизоды (в порядке возрастания их значимости для основного сюжета): торжественный обед и приготовления к нему имеют лишь косвенное отношение к сюжету; спасение Чернушки; события, последовавшие после выявления удивительных Алешиных способностей.

Этот же лаконизм свойственен и той части повествования, где рассказывается об испорченности Алеши и ее последствиях. Здесь уже нет иерархии событий, о которой шла речь выше: на первый план вновь выдвигается основная сюжетная линия. Соответственно, и предметный мир резко «разрезается»: иногда на протяжении целых абзацев не встречается ни одной детали такого рода. Во второй части значимы лишь некоторые (строго «функциональные») предметы: розги, стакан воды, кусок хлеба, стул. Как только Алеша «портится», то мир вокруг него перестает быть нормальным (наполненным множеством разнообразных и интересных вещей) и превращается в неудобное «разреженное» пространство.

Игра с основным сюжетом вплоть до перемещения его на второй план повести входит в кажущееся противоречие с нравоучительными интенциями автора. Но и противопоставлять «антидидактическую» стилистику повести «дидактическому» сюжету едва ли возможно. По сути, Погорельский не просто «*нравочает*», но идет по зыбкой грани между педагогикой и игрой, наставляя маленького читателя и, в то же время, вовлекая его в свою игру. Ключом, «паролем» является новый неожиданный предмет. Вернее, особый на него взгляд — внимательный и, главное, новый и неожиданный, как бы остраняющий. Тонко подметив эту особенность детского мировосприятия, Погорельский вырабатывает особый тип повествования: назидание без занудства и «взрослого» высокомерия, игра с читателем-ребенком без выхода за определенные рамки, а также особую интонацию: одновременно доверительную и сдержанную, наставительную и дружескую. Именно это выделяет «Черную курицу» из всей массы предшествующих ей рассказов, сказок и повестей, рассчитанных на детскую аудиторию и делает ее, по сути, первым произведением *собственно детской* русской литературы.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ботникова: *Ботникова А. Б.* Трансформация принципов немецкой романтической сказки в русской литературной сказке первой половины XIX века (А. А. Погорельский, В. Ф. Одоевский) // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей / Под ред. В. И. Кулешова и В. Фейерхерд. М., 1987.
- Детское чтение для сердца и разума: Детское чтение для сердца и разума. М., 1786. Ч. 6.
- Друг детей 1809, 4: Друг детей. М., 1809. Ч. 4. Кн. 13.
- Друг детей 1809, 6: Друг детей. М., 1809. Ч. 6. Кн. 4.
- Друг юношества: Друг юношества. М., 1811. Июнь.
- Званцева: *Званцева Е. П.* Жанр литературной сказки в творчестве Антония Погорельского // Проблемы эстетики и творчества романтиков / Под ред. Н. А. Гуляева. Калинин, 1982.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959–1962. Т. 9: Письма 1815–1830.
- Северная пчела: Северная пчела. СПб., 1829. 17 янв.
- Турьян: *Турьян М. А.* Личность А. А. Перовского и литературное наследие Антония Погорельского // Погорельский Антоний. Сочинения. Письма / Подг. издания М. А. Турьян. СПб., 2010.

РОМАН Д. Н. БЕГИЧЕВА  
«СЕМЕЙСТВО ХОЛМСКИХ»  
И РУССКАЯ «СВЕТСКАЯ» КОМЕДИЯ

Анастасия Ершова  
(Москва)

В предисловии к третьему изданию романа «Семейство Холмских» (1841)<sup>1</sup> Д. Н. Бегичев приводит письмо, которое якобы было прислано ему неким Аристархом Правдолюбовым. В письме содержится критика, изложенная в форме добавлений и комментариев к уже опубликованным — в довольно негативном ключе — рецензиям на роман. Основной претензией, предъявляемой автору «Семейства Холмских», становится указание на компилятивный характер сочинения. С явной иронией Правдолюбов пишет, что автор заимствует идеи «из многих романов, периодических сочинений, юмористических и нравоописательных статей, драматических представлений, философических и юридических книг и проч.» [Бегичев: I, 19].

Точно сказать, кто скрывается за именем Аристарха Правдолюбова, мы не можем, но то, что Бегичев сам решил написать письмо от имени вымышленного «доброжелателя», может быть подтверждено рядом деталей, в том числе и сатирическим тоном письма в отношении рецензентов, негативно отзывавшихся о романе. Правдолюбов высмеивает нападки авторов рецензий, представляя их в шуточных зарисовках. По мнению критиков, автор «Семейства Холмских» прибегает к заимствованиям «из известного Лапландского манускрипта, который ходит из одной юрты в другую в ожидании заведения типографии и издания Лапландской грамматики». Здесь также весомое число сюжетов «переведено или лучше сказать переташено из старинной учебной книги под названием “Христоматия для Лезгинцев, Кабардинцев, Чеченцев и прочих горных народов”» [Там же: 23].

При этом автор письма замечает, что, несмотря на единодушное негодование критиков, он не смог найти ни одного экземпля-

---

<sup>1</sup> Первое издание вышло в 1832 г.

ра романа — все книги были раскуплены. Такое замечание идет скорее на пользу репутации романа, хотя и сопровождается предположением о том, что автор романа сам раскупил все издания своего сочинения.

Так или иначе, очевиден факт заимствований, но не из вымышленной «Лапландской грамматики». Основными источниками романа стали, в первую очередь, «светские» комедии русского театра конца XVIII – начала XIX вв., где изображен «весь цвет» русского дворянского общества [Рогов]. Как замечает герой комедии Грибоедова Беневольский, «нынче горничные везде, всегда и со всеми разговаривают. Я это читал во всех новых комедиях, а комедия зеркало света» [Грибоедов: I, 88]. Из ряда комедий Бегичев перенес целые группы действующих лиц и познакомил Чацкого из «Горе от ума» с Пронским из «Урока кокеткам», Софью из «Горе от ума» познакомил с грубияном Кохтиным из «Ябеды», а Фамусова женил на собственной экономке Каролине Карловне.

Обращения Бегичева к фонду имен и персонажей наиболее популярных «светских» комедий можно разделить на несколько типов.

А) Совпадение имени и характера героев (т. е. в романе имя или фамилия называют героя с таким же именем и характером, как в русском комедийном именнике<sup>2</sup>).

Совпадение имени и характера наиболее отчетливо раскрывается на примере трех главных героев романа: Софьи, Пронского и Чадского. Софья/София в комедиях («Недоросль», «Ябеда», «Воспитание, или Вот приданое» и мн. др.) — это героиня, олицетворяющая мудрость и добродетель, восходящие к этимологии самого имени. В романе Софья выступает в том же амплуа, при этом среди ее основных черт отмечены сила характера и самообладание. Пронский («Урок кокеткам», «Новый Стерн») и в романе, и в комедиях представлен идеальным мужчиной, именно его Софья предпочтет вспыльчивому и необузданному Чадскому.

---

<sup>2</sup> Под комедийным именником мы понимаем фонд имен, фамилий и онимойдов, накопленный русской комедией «предгрибоедовского» и «грибоедовского» периода, т. е. с конца 1770-х – начала 1780-х гг. до начала/середины 1820-х гг.



Если в комедии Грибоедова мы можем только предположить дальнейшую судьбу Чацкого (Чадского), то в романе Бегичев показывает, что происходит после отказа Софьи: он неудачно женится и становится обывателем, вечно жалующимся на погоду и слабое здоровье. При этом сюжетные линии судеб Софьи и Пронского движутся к положительному итогу и в комедиях (с важным исключением «Горя от ума»), и в романе.

«Приглашенным» из комедий героям Бегичев сочиняет биографию, в которой объясняется, как и откуда происходят подобные нравы, как влияет тип окружения на развитие тех или иных качеств личности. Следует заметить, что в ряде подобных совпадений судьбы героев в романе отличны от того, что происходит с ними в комедиях или могло бы произойти согласно читательским ожиданиям. Автор романа, таким образом, полемизирует с авторами комедий, представляя героев в ином ракурсе и более развернуто.

#### Б) Совпадение имени героев.

В романе присутствует ряд героев, имена которых перенесены из комедий, однако характеры изменены. Например, Репейкин, персонаж комедии «Хлопотун, или Дело мастера боится», постоянно во все вмешивается, добродушен, хочет всем помочь, даже когда его не просят, уверен в своей необходимости и исключительности, неутомим и инициативен. В романе же Репейкин — старый товарищ Аглаева по университетскому пансиону, повеса, шалун, злоязычник.

Совпадение только имен встречается часто, но в основном в эпизодических ролях, среди главных героев — это только Рамирский и Клешнин. Остальной части героев из данной группы почти не дается характеристики, они появляются в различных эпизодах, иногда мимолетно фигурируют в чьих-либо рассказах, вносят комедийный антураж и в дальнейшем не упоминаются.

#### В) Совпадение характера героев (амплуа).

В романе представлена галерея нравов — устойчивых типов, которые сложились в эпоху расцвета русской «светской» комедии:

1. Угнетатель крестьян, жестокий и своенравный, склонный к ябедничеству и лихоимству:

- в романе это Тимофей Игнатьевич Сундуков;
- Приказчик («Кофейница»):

Я всегда всех волен бить,  
Как лишь может в ум приттить [Крылов: II, 19].

- Ферапонт Пафнутьевич Сквалыгин («Санкт-петербургский гоc-тинный двор»):

Дудки, брат, дудки! послушай, Андрюша! Я тебе всего этого фунда-мент открою. Добродетель есть не что иное, как дурная привычка, и кто ею сильно заразится, тот остается во весь свой век в презрении и бедности; а кто один только вид добродетельного представляет, тот называется разумной и честной человек и живет благополучно [Ма-тинский: 87].

- 2. Франт и мот, пустослов:

- в романе Фольгин;
- Фатюев («Пирог»): франт, весь в долгах, собирается свататься за богатую невесту;
- Зарницкин («Не любо — не слушай, а лгать не мешай»): «ведь он что скажет, то солжет». Промотав все наследство, Зарниц-кин приезжает к тетке в надежде на покровительство и под-держку в выгодном сватовстве.

- 3. Своенравная, сварливая жена/невеста (вдова), модница:

- в романе Елизавета Рамирская (сестра Софьи Холмской) и Сун-дукова, жена Тимофея Игнатьевича.
- Простакова («Недоросль»);
- Сумбурова («Модная лавка»): «степная щеголиха, которая лет пятнадцать сидит на тридцатом году; вдобавок своенравная, злая, скупая, коварная, бешеная» [Крылов: II, 422];
- Графиня («Взаимные испытания»): вдова, жалуется на охлаж-дение отношений с будущим мужем, вследствие чего готовит ему испытания ревностью;
- Ветрана («Братья Своеладовы, или Неудача лучше удачи»): молодая вдова с капризным, несносным характером;
- Вестникова («Госпожа Вестникова с семьей»): все в доме под ее властью, своенравна и сварлива; и т. д.

Зачастую в комедии вся коллизия строится вокруг типажа и основана на исключительной черте его характера: лгун Зарниц-кин («Не любо, не слушай...»), своенравная Вестникова («Госпо-жа Вестникова с семьей») и др. В итоге в комедии торжествуют благонамеренность и добропорядочность, все персонажи полу-чают по заслугам, и развязка происходит в традициях «исправле-

ния нравов». В романе же сюжет устроен иначе, поэтому, несмотря на нравственно-воспитательный характер своего сочинения, Бегичев решает иным образом подойти к этой задаче. Он считает необходимым как можно реалистичнее изобразить нравы и жизнь светского общества: в приведенном выше красочном ряду персонажей, репрезентирующих общественные пороки, по его замыслу не все отрицательные герои получают возмездие (Вампиров, Сундуков и др.). Бегичев на этот счет замечает: «повадился кувшин по воду ходить, там ему голову и сломить — “Не совсем глупо”, — отвечал Фигаро. И очень бы не глупо было ежели бы все кувшины такого рода ломали себе головы; но, нет: еще много видим их в добром здоровье и благоденствии...» [Бегичев: VI, 310].

Г) Перенос группы героев из комедии в роман, с полным или частичным сохранением их роли и характера.

Большая часть персонажей, преимущественно с сохранением имени, характера и роли, перешла в роман из комедии «Горе от ума» — это Софья, Чацкий (любовная линия), Фамусов, Скалозуб, Молчалин (роль распорядителя дел у богатого покровителя), Репетилов, Хлестова (интриги), Тугоуховская.

Встречаем мы в романе и группу (с незначительными трансформациями фамилий) героев-«подельников» из комедии «Ябеда» В. В. Капниста: Праволов — отставной асессор, Кривосудов — судья и Хватайко — секретарь. В романе Праволов, «славный здешний ябедник» (из рассказа Аглаева о местных «знаменитостях»), обманывал доверчивых помещиков и обкрадывал их вместе с судьей Криводушным и секретарем Хваталиным.

Шаховской в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» разворачивает сюжет разоблачения кокетки Лелевой [Иванов]. Почти всех героев этой комедии, причем с сохранением амплуа, мы встречаем в тексте романа. Вышедшие из одного сочинения, не все герои романа сохранили те же взаимоотношения. Как и в романе, Холмские из комедии — это близкие родственники положительной героини, возлюбленной Пронского — Ольги Холмской: княжна Холмская приходится ей теткой, а князь Холмский братом. В то же время такие герои, как графиня Лелева, граф Ольгин, Фиалкин и Угаров образуют разные сюжетные линии. Так, в комедии Лелева и Ольгин — франт и кокетка, Фиалкин и Угаров — поклонники Лелевой, а в «Семействе Холмских» Фи-

алкина и Угаров — это персонажи из не пересекающихся с Лелевой и Ольгиным пространств. Фамилия «Фиалкин» переходит к женскому персонажу и теряет сформированное в комедии амплуа мечтательного поэта, преобразуясь в имя немолодой дамы-сплетницы. Угаров же остается склонным к забавам с азартными играми и большим количеством горячительных напитков военнослужащим, в комедии он — отставной поручик:

И молод и вертляв...  
Цыганок табор с ним. Он прежде был гусаром,  
А как война пришла, в отставку поскорей.  
Но чтобы доказать, что он служил недаром,  
В полувоенный одет всегда наряд,  
И в шпорах, и в усах, ну, словом, сущий хват [Шаховской: 129].

И в романе Угаров «летами был он ее моложе, ничего не имел, и был притом человек самого дурного тона, не воспитанный и привязанностью к водке и пуншу предвещал он, что в скором времени сделается большим негодяем» [Бегичев: I, 187].

Таким образом, пространство романа наполнено констелляциями комедийных героев, приносящих с собой «свои» сочетания амплуа и намечающие вполне определенные сюжеты. Для того чтобы ответить на вопрос о том, с какой целью автор вводит в роман уже известного персонажа, нужно учитывать, на каком плане последний выступает в сюжете. С одной стороны, мы не можем отождествлять героя комедии с героем романа, т. к. в случае главных действующих лиц автор заимствует из комедии «типажи» и сочиняет для героя биографию, раскрывает во всей полноте его характер и описывает, к какому жизненному итогу приводят те или иные черты/наклонности и пр., представляя нам пост-историю героя. С другой стороны, комедийные персонажи идеально подходят для эпизодических ролей, когда расписывать все их качества нет необходимости. Читатель без труда узнает героя, уже встреченного на сцене или страницах комедии, и для него не так важна его предыстория.

Однако у романа как большой прозы — свое устройство, которое требует иного обращения с характером. Он должен быть мотивирован и обусловлен не раз и навсегда, как в комедии или короткой повести, а оставаться гибким по мере развития действия. Поэтому герои «Семейства Холмских» несводимы к своим

комедиографическим прототипам. Бегичев использует художественные возможности пространства романа, подробно разворачивая сюжетные линии судеб героев, которые в пьесе ограничены рамками жанра.

Именно таким «экстенсивным» путем шло выстраивание крупной прозаической формы в ее специфическом изводе. Опыт краткой повести или новеллы, обладающей собственным, только ей свойственным типом сюжетосложения и характерологии, давал здесь меньше, чем опыт комедии, на костяк которой «наращивалось» иное, новое содержание.

\*

Подводя итоги, следует сказать, что «Семейство Холмских» оказалось одним из первых русских «семейных» романов во многом благодаря тому, как проза Бегичева усваивала комедиографический пласт с его замкнутым, типажным, во многом предсказуемым и поэтому хорошо подходящим для художественного переосмысления и ремоделирования миром. Это продуктивное сочетание явилось необходимым условием для дальнейшего взлета этого типа романа в русской литературе — в таких его образцах, как «Тысяча душ», «Анна Каренина», «Господа Головлевы», «Подросток» и др.

В заключение и в связи с перечисленными текстами хотелось бы отметить, что роман пользовался широкой известностью: в 1841 г. вышло его третье издание. Тема семейной хроники и нравоописания вскорости по выходе «Семейства Холмских» стала основой для сочинений ряда современников Бегичева: «Семейство Комариных» Н. Карцова (1834), «Постоялый двор» А. Степанова (1835), «Семейство Ильменевых» М. Чернявского (1841).

## ЛИТЕРАТУРА

Бегичев: *Бегичев Д. Н.* Семейство Холмских: некоторые черты нравов и образа жизни, семейной и одинокой, русских дворян: В 6 т. М., 1841.  
Грибоедов: *Грибоедов А. С.* Полное собрание сочинений: В 3 т. СПб., 1911–1917.

- Иванов: *Иванов Д.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра. Тарту, 2009.
- Крылов: *Крылов И. А.* Полное собрание сочинений: В 3 т. М., 1945.
- Матинский: *Матинский М. А.* Санкт-Петербургский гостиный двор. Одесса, 1890.
- Рогов: *Рогов К. Ю.* Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России: Дисс. канд. филол. наук. М., 1992.
- Шаховской: *Шаховской А. А.* Комедии. Стихотворения. Л., 1961.

# ПОЧЕМУ БЕЛИНСКИЙ НЕ ЛЮБИЛ ДЕЛЬВИГА: ОБ «ИТАЛЬЯНСКОМ» ПРОИСХОЖДЕНИИ НЕМЕЦКОГО БАРОНА

Артем Шеля  
(Тарту)

## 1

В предисловии к «Стихотворениям А. Кольцова» 1846 г. В. Г. Белинский подчеркивал исключительное положение воронежского поэта, которое тот занял в литературе по сравнению с другими авторами «русских песен» — А. Ф. Мерзляковым и А. А. Дельвигом. Описывая эту традицию поэтических переложений фольклорной лирической песни, Белинский тут же принимается формировать очередную литературную иерархию с Кольцовым во главе:

<...> до Кольцова, у нас не было художественных народных песен, хотя многие русские поэты и пробовали свои силы в этом роде. Мерзляков и Дельвиг <...> приобрели себе большую известность своими русскими песнями <...>. В самом деле, в песнях Мерзлякова попадаются иногда места, в которых он удачно подражает народным мелодиям <...> несмотря на то, в целом его русские песни не что иное, как романсы, пропетые на русский народный мотив. В них виден барин, которому пришла охота попробовать сыграть роль крестьянина. Что же касается до русских песен Дельвига — это уже решительные романсы, в которых русского — одни слова. Это чистая подделка, в которой роль русского крестьянина играл даже и не совсем русский, а скорее немецкий, или, еще ближе к делу, *итальянский барин* <Здесь и далее курсив мой. — А. Ш.> [Белинский: IX, 531].

Барон Дельвиг действительно был немецким «барином» de jure — зачем же Белинскому потребовалось подбирать ему другое происхождение? По каким-то причинам «итальянский барин» больше подходил для обозначения автора «чистых подделок», когда дело касалось «русских песен» — национальной продукции, явно противопоставленной «не русским» романсам. Чтобы объяснить, почему Белинский помещает Дельвига так далеко за пределы «русскости», нужно понять схему, лежащую в основе иерархии

из статьи 1846 г. и определить контексты, которые могли вызвать у Белинского устойчивое неприятие немецкого барона, писавшего «русские песни».

Начиная с «Литературных мечтаний» (1834) до статьи «О жизни и сочинениях Кольцова» (1846) оценка Дельвига у Белинского практически не меняется. Имя поэта также не провоцирует критика на развернутое обсуждение его творчества. Дельвиг, конечно, не был в фокусе литературных полемик 1830–1840-х гг., но Белинский ни разу не цитирует ни одного стихотворения осуждаемого поэта, что говорит только о том, что место Дельвига в историко-литературной перспективе критика было заведомо слабым, а обращения к конкретным текстам, явно не памятных критiku, — излишними.

Дельвиг был поэт 1820-х гг., не переживший эпоху, самоназывшуюся «золотым веком» русской литературы. Белинский 1840-х гг. уже противопоставил прозу поэзии, а дальнейшее развитие русской литературы видел через призму Гоголя, «натуральной школы» и беллетристики физиологических очерков. 1820-е гг. в этой перспективе не могли быть «золотым веком»<sup>1</sup>: значение эпохи критиком девальвировалось. В статье «Русская литература в 1843 г.», рассматривая мнимый «кризис» словесности 1840-х гг., Белинский пишет:

Где же это богатство книжной производительности двадцатых годов, которое уличило бы наше время в литературной бедности? Это богатство мнимое, призрачное, оно заключалось в новизне, которая добродушно принималась за гениальность [Белинский: VIII, 50].

Дельвиг оказывался в ряду имен, перечисленных через запятую, авторитетность которых случайна, — это продукт эпохи, создавшей массовый спрос на поэзию:

---

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить тезис Белинского из «Литературных мечтаний», к которому он впоследствии неоднократно возвращался — «литературы у нас еще нет». Идея органического становления русской словесности исключала саму возможность «золотого века»: откуда ему было взяться в 1820-х, если русской литературы не существовало даже в 1830-х гг.?



Жадно перечитывая <...> всякое новое стихотворение Пушкина, мы почти с таким же восторгом хватались за все, что выходило из под пера Баратынского, Дельвига, г. Подолинского, Веневитинова, Полежаева и г. Языкова... Но время шло, и мы шли за ним, <...> много появилось наделавших большого шума сочинений, и одни из них, очень немногие, удержали за собою свою знаменитость, но большая часть исчезла навсегда... [Белинский: VIII, 445–446].

Кроме того, репутация Дельвига, по мнению Белинского, зависела от литературного авторитета Пушкина: «Дельвиг своею поэтическою славою был обязан больше дружеским отношениям к Пушкину и другим поэтам своего времени, нежели таланту» [Там же: 446]. Критик довольно враждебно воспринимал кружковую семантику 1820-х гг., воплощенную и поддерживаемую в жанре дружеского послания. Он считал искусственным цеховое распределение славы, что заметно в статье «Русская литература в 1844 г.», где критик язвил над Пушкиным, который «видел вокруг себя все гениев и талантов» [Там же: 449].

В той же статье находится выпад Белинского против литературного дилетантизма с позиций реформированной литературной экономики. В нем несложно заметить отголоски «экономической» полемики конца 1820-х – начала 1830-х гг., в ходе которой авторы, близкие к «Литературной газете» Дельвига и Сомова, были обвинены в «литературном аристократизме»:

Теперь многие пишут только для денег, в полном убеждении, что это гораздо и умнее и приличнее для взрослого человека, нежели писать из бескорыстного стремления прославить свое имя в кругу своих приятелей <...>. Люди с талантом и призыванием пишут теперь из желания высказаться и за свои труды хотят брать деньги <...> [Там же: 450].

Таким образом, Белинский описывает эпоху 1820-х гг. по контрасту с современностью начала 1840-х, в которой проза замещает поэзию, талант — дружеские репутации кружков, профессия — «аристократический» дилетантизм. В такой системе координат отношение Белинского к Дельвигу действительно во многом определялось в обход эстетики — через позицию поэта в литературном поле ушедшей эпохи, о которой Белинский был невысокого мнения. Этого контекста, однако, становится недостаточно, как только Дельвиг попадает в иерархию авторов «русских песен».

## 2

Дельвиг для Белинского был в первую очередь автором «русских песен». При этом самих подражаний народной песне поэтом написано не так много — но для литературы, несколько десятилетий занятой вопросами народности, десяток «русских песен» был значительнее, чем опыты в антологии и идиллии, которые уже в начале 1830-х гг. оказались периферийными. По линии имитаций фольклорной песни Дельвиг прямо соотносится с Мерзляковым: еще с «Литературных мечтаний» оба поэта образуют у Белинского устойчивую пару, в которой первенство всегда принадлежит Мерзлякову:

Мерзляков был человек с необыкновенным поэтическим дарованием... какое глубокое чувство, какая неизмеримая тоска в его песнях! <...> Это не песенки Дельвига, это не подделки под народный такт <...> [Белинский: I, 38].

«Русские песни» двух поэтов начали конкурировать после 1830 г., когда вышли «Песни и романсы» Мерзлякова, сделавшие его поэтическим современником Дельвига (хотя Мерзляков был несомненно старшего поколения: до 1810 г. большинство его песен уже написано и спето Е. С. Сандуновой в концертах [Лотман: 412–413]). Даже с появлением Кольцова, изменившим иерархию, когда оценки песен Мерзлякова стали намного более сдержанными, превосходство московского литератора над Дельвигом всегда подчеркивалось. В предисловии к сборнику Кольцова 1846 г., критик со многими оговорками, но в очередной раз укрепляет литературную позицию Мерзлякова:

В самом деле, в песнях Мерзлякова попадаются иногда места, в которых он удачно подражает народным мелодиям, и вообще он по этой части сделал все, что может сделать талант [Белинский: IX, 531].

В чем собственно заключается преимущество песен Мерзлякова перед песнями Дельвига из рассуждений Белинского вывести нельзя, кроме тавтологической формулы из ранних «Литературных мечтаний» — «естественное излияние <...>, где все <...> естественно» [Там же: I, 38]. Однако именно появление Кольцова в иерархии помогает решить этот вопрос.

Кольцов в знаменитой статье 1846 г. признается «гениальным талантом», поскольку его творчество едино с его личностью,

а «фольклорный» язык его поэзии не может быть неестественным, так как неотделим от поэта<sup>2</sup>: «русские песни мог создать только русский человек, сын народа, в таком смысле, в каком и сам Пушкин не был и не мог быть русским человеком» [Белинский: IX, 532]. Соответственно, эта идеалистическая позиция давала право на «естественность» народной речи только «поэтам из народа»: все остальные авторы, занимавшие иные социальные ниши, сразу попадали в зону «подражателей». Если Кольцов пишет, по словам Белинского, «художественные народные песни», то Мерзляков «удачно подражает народным мелодиям», а Дельвиг вовсе производит «чистые подделки». Легко заметить, что деление, которое предлагает критик, на самом деле не трехчастное, а двухчастное<sup>3</sup>: только Кольцов может быть «естественным» в «русских песнях» — тогда как Мерзляков и Дельвиг оба являются «барами» и занимаются «подражанием» фольклору. Различие между ними не качественное, а в некотором смысле количественное. Мерзляков, сын небогатого уральского купца, сделавший свою карьеру университетского профессора и литератора, был для Белинского, безусловно, ближе к зоне «естественности», чем литературный и фактический аристократ Дельвиг, окончивший Лицей и обязанный, по мнению критика, своей репутацией столичным литературным связям<sup>4</sup>. До Кольцова Белинский будет называть песни Мерзлякова «естественными», но в 1846 г. и Мерзлякову придется стать «барином».

Белинский перестроил свою иерархию талантов в статье 1846 г. специально под Кольцова (см. [Вдовин: 47–51]). Если воронежский поэт называется «гениальным талантом», а Мерзляков зани-

---

<sup>2</sup> Об идеалистическом субстрате немецкой романтической философии в подобных представлениях об авторстве, сохранявшихся в европейской культуре порой очень долго см. [Terras: 175–176].

<sup>3</sup> На самом же деле никакого деления вообще нет, парадоксальная формула «художественные народные песни» уже содержит в себе смысл внешнего вмешательства и вводит степень искусственности в народную речь — см. недавнюю работу о том, что и «народные» поэты и «подражатели» народному языку находились, по существу, в одной и той же области стилизации [Ogden].

<sup>4</sup> Кроме того, Белинский хорошо относился к демократическим литературным карьерам и по причинам сугубо автобиографическим.

мает место обыкновенного «таланта», то для Дельвига места уже не остается. Он оказывается выведен за пределы литературной ойкумены — так же, как и за пределы русской национальности; в одной из статей Белинский напишет: «Дельвиг был поэтическая натура <...> но не поэт» [Белинский: VIII, 447].

### 3

Почему же Дельвиг, которого надо было поместить еще дальше от народного языка (после Мерзлякова, ставшего «русским барином») начал именоваться именно «итальянским», а не немецким или французским барином?

Выбор «итальянского» в реплике критика, по всей видимости, связан с театральными метафорами «переодевания», идущими от Н. А. Полевого, который в рецензии на сборник Мерзлякова 1830 г. выступил против литературных подражаний фольклору<sup>5</sup>:

Не чувствуя, что в народных думах, в простоте, грубости вымысла и изложения, заключаются красоты необыкновенные, нам хотят гладить, лощить, исправлять песни народа, и — портят их. Выходит какая-то смесь щегольства с дикостью и простотой, какие-то театральные пляски с па и антраша, *крестьяне в маскараде*... ошибка страшная и нестерпимая! [Полевой: 384]

У самого Полевого мотивы «не своей одежды» являются реакцией на «душегрейку новейшего уныния» И. В. Киреевского, над которой в начале 1830-х гг. мало кто не иронизировал. Если у Киреевского эта формула говорила о модификациях современной литературы (Дельвига, в частности) в области антологической и народной лирики, то для Белинского «чужая одежда» стихов могла означать только «неестественность», а в пределе и «нехудожественность».

---

<sup>5</sup> Мерзлякова Полевой поддержал, а выпад касался, в первую очередь, Пушкина и Дельвига (о части этой истории, касающейся «Зимнего вечера», см. [Кошелев]). Особенно замечен он был на фоне того, как почти восторженно приветствовала критика (в т. ч. и брат Полевого — Ксенофонт) «русские песни» из «Стихотворений барона Дельвига» 1829 г. — всего лишь годом ранее.

«Подделки» Дельвига, в которых «роль крестьянина» исполнял «итальянский барин» — это то же переодевание, но происходящее не в маскарade, а на сцене оперы. Кажется, именно в этом был смысл географической замены «немца» на «итальянца». Действительно, сложно представить, что слово «итальянский» отсылало в реплике критика к какому-то иному контексту («литература» или «живопись»), кроме «оперного», особенно на фоне театральных метафор и необходимости возвести искусственность «русских песен» Дельвига в некоторую степень. В этом смысле номинация «итальянский» с отчетливым пейоративным значением функционально повторяет реплику Белинского о «Руслане и Людмиле» Пушкина, в которой «так мало русского и так много итальянского» [Белинский: VII, 433].

В свою очередь, появление оперных ассоциаций у Белинского могло быть спровоцировано рядом музыкальных впечатлений. Известно, что впервые в «высокой» концертной практике народные мелодии появились в самом начале XIX в., в репертуаре Елизаветы Сандуновой, музыку для которой писал Д. Н. Кашин. Рассчитывая на концертную или оперную сцену, на сопрано Сандуновой, он специально гармонизировал народную музыку, по словам исследователей, в сторону итальянских арий, используя европейские мелодические образцы, привычные слуху публики [Левашева: 224–226]. Этой тенденцией отмечено большинство профессиональных переложений народной музыки конца XVIII – начала XIX в., которые Н. Ф. Финдейзен называл «русскими искусственными песнями» [Финдейзен: 7]. Композиторы использовали потенциал «распевки» гласных в русских протяжных песнях, работали с вокализациями — итальянская техника бельканто проникала в русскую оперу и романсы<sup>6</sup>. В. А. Васина-Гроссман замечала об этом времени, что: «очень часто русская песня <...> приобретает патетичность и драматизм, приближающие ее к оперной арии» [Васина-Гроссман: 27].

---

<sup>6</sup> Благодарю Б. А. Каца и Р. Г. Лейбова за помощь в разъяснении ситуации с заимствованием бельканто в русской музыке начала XIX в. См. о заимствованиях итальянских моделей также: [Васина-Гроссман: 22–27; Левашева: 210–212; Финдейзен: 20–22].

Для Белинского значимым мог оказаться сам переход народной музыки на концертные и театральные сцены. Дворянский спрос на народную песню, ставший повсеместным к 1830-м гг. (см. [Иезуитова: 120]), «салонное» исполнение, фортепианное сопровождение и «оперные» голоса — все задавало тот вектор неприятия «народной песни» как элемента дворянского досуга, в связи с которым и происходила у Белинского трансформация демократической «песни» в дворянский «романс».

Хорошим примером «итальянизации» может служить известный «Соловей» Дельвига, музыку к которому первоначально написал А. А. Алябьев — этот популярный романс не обязательно имел в виду Белинский, но он с очень большой вероятностью его слышал. В том виде, в котором мы его знаем, «Соловей» исполняется колоратурным сопрано, при этом поется не больше четырех первых стихов — из 28 оригинального текста. Это хороший пример того, как голос становится инструментом в бельканто, заменяя поэтическое сообщение распевом гласных и имитацией соловьиных трелей.

Однако оригинальные ноты Алябьева не «колоратурны» — скорее всего, это довольно ранняя модификация романса. Штейнпресс связывает популярность «колоратурного» варианта с известнейшим исполнением Генриетты Зонтаг, давшей концерты в Петербурге и Москве в 1830 г. [Штейнпресс: 22–24]. В 1843–1844 гг. колоратурного «Соловья» будет петь на российских сценах П. Виардо. Вероятно, в это же время начинается сокращаться и поющийся текст. Романс станет настолько популярным (в т. ч. за рубежом), что его мелодия будет использована в ряде итальянских опер 1840-х гг. [Там же: 27] — несмотря на то, что стихотворение, послужившее основой для мелодии все-таки названо Дельвигом «русской песней» и отчетливо спроецировано на фольклорные образцы.

Белинский, в целом хорошо относившийся к голосу-инструменту итальянских опер, вряд ли мог бы принять «итальянизацию» народной песни, переход явления в чуждую, неестественную для него форму. «Итальянский барин» в контексте «русских песен» был знаком (не столько национальным, сколько эстетическим) ненатуральности в высшей степени: оперный певец, от лица русского крестьянина распевающий колоратурные арии.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белинский: *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.
- Васина-Гроссман: *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М., 1956.
- Вдовин: *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Тарту, 2011.
- Иезуитова: *Иезуитова Р. В.* Литература второй половины 1820-х – 1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976.
- Кошелев: *Кошелев В. А.* «Предложение выпить». «Зимний вечер» Пушкина // Электронная версия журнала «Литература» Издательского дома «Первое сентября» / <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300505> (дата просмотра: 15.05.2013).
- Левашева: *Левашева О. Е.* Вокальная камерная музыка // История русской музыки: В 10 т. М., 1986. Т. 4.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* А. Ф. Мерзляков как поэт // Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 390–430.
- Полевой: «Песни и романсы А. Мерзлякова» // Московский телеграф. М., 1831, Ч. 37. С. 379–386.
- Финдейзен: *Финдейзен Н. Ф.* Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. СПб., 1905.
- Штейнпресс: *Штейнпресс Б. С.* Биография «Соловья». М., 1968.
- Terras: *Terras, V.* Belinsky and Russian literary criticism: the heritage of organic aesthetics. Madison, 1974.
- Ogden: *Ogden, A. J.* The Impossible Peasant Voice in Russian Culture: Stylization and Mimicry // *Slavic review*. Vol. 64. No. 3, 2005, P. 517–537.

# ЭВОЛЮЦИЯ СЕМЕЙНОГО РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО: «СЕМЕЙНОЕ СЧАСТЬЕ» И «АННА КАРЕНИНА»

Екатерина Тупова  
(Москва)

В «Семейном счастье» (1859) и «Анне Карениной» (1873–1877) Л. Н. Толстой исследует жизнь семьи и — особенно — женщины в современном писателю обществе. Повесть и роман разделяет чуть более десятилетия, но десятилетия, богатого на перемены. За эти десять лет, когда в стране проходили реформы, «переворотившие» всю Россию, Толстой превращается из яркого, но несколько странного автора «Детства» (1852) и «Севастопольских рассказов» (1855) в признанного великого писателя, создателя «Войны и мира» (1863–1869). Можно ли говорить о том, что «Семейное счастье» было первой попыткой «современного семейного романа»? Можно ли найти между произведениями преемственность или «Семейное счастье» — отдельный творческий опыт? Я предполагаю, что уже в этой повести Толстой использовал мотивы и образы (вероятно, восходящие к пушкинскому и лермонтовскому контекстам), получившие развитие в прославленном романе.

Пушкинский «след» виден уже в первом варианте заглавия «Семейного счастья», зафиксированном в записной книжке от 1 января 1859 г. — «Повести Лизаветы Белкиной» [Гусев: 332]. Вероятно, название возникло неслучайно: Толстой, вслед за Пушкиным, создает текст с вымышленной фигурой нарратора; тема подражания развивается на мотивном уровне. В частности игра с литературными «масками» героев в «Барышне-крестьянке» находит отражение в линии Маши и Сергея Михайлыча.

И Лиза, героиня Пушкина, и Маша, героиня Толстого, «примеривают» на мужчин образ романтического героя и, в обоих случаях, вынуждены отказаться от воображаемого «идеала». Лиза, узнав о существовании соседа, представляет, что «лицо у него бледное», он «печален», «задумчив» [Пушкин: VI, 102]. Алексей же оказался здоров, весел и краснощек. Машин герой «был тон-



кий, сухощавый, бледный и печальный». Но Сергей Михайлыч — «немолодой, высокий, плотный», «всегда веселый» [Толстой: V, 68]. Расставаясь с ожиданиями, девушки корректируют и собственное поведение.

Напротив, ни Алексей, ни Сергей Михайлыч от первоначальных ожиданий не избавляются. Оба героя испытывают тягу к «простой» жизни (хотя у Берестова эта жизненная установка литературна по генезису и никак не серьезна) и иронически относятся к «притворству». Когда Лиза предстает перед Берестовым набеленной, разодетой и говорит с ним по-французски, он замечает ее «смешные черты» [Пушкин: VI, 121]. Сергей Михайлович «морщился и смеялся», когда при нем Машу называли хорошенькою [Толстой: V, 77]. Именно «естественностью» («фразыгранной») прельщают их героини. Лиза притворяется дочерью кузнеца и скрывает свое образование, предоставляя Алексею возможность учить себя грамоте. Маша отказывается от «кокетства нарядов, причесок, движений» ради «кокетства простоты», когда она еще «не могла быть проста» [Там же: 78]. Алексей и Сергей Михайлович достаточно наивны, чтобы не видеть уловок, на которые идут их избранницы.

Интересно, что обе героини не только символически, но и буквально «примеривают» простую одежду. Лиза нарочно переодевается в крестьянское платье, чтобы познакомиться с Алексеем; Сергей Михайлович случайно застает Машу с мокрой головой, платком, повязанным по волосам и в холстиновой блузе — «точно молодая крестьянка» [Там же: 74].

Эти параллели, возможно, сознательные, помогают понять, как автор «Семейного счастья» видит возникновение любовных отношений между супругами: Маша, как и Лиза-Акулина, разгадав ожидания мужчины, полусознательно манипулирует ими. Сергей Михайлович, как и Алексей, делает предложение, не избавившись от иллюзий.

Во второй части «Семейного счастья» мотив «простоты» продолжает звучать в связи со светскими успехами Маши. Муж отмечал, что в свете в Маше проявилась «милая, грациозная самоуверенность, афабельность, даже светский ум и любезность. И все это просто, мило, добродушно» [Там же: 117]. Эта светская «простота» и «самоуверенность» уже не та «естественная простота», которую героиня «играла» в период знакомства с Сергей

Михайловичем. Это блестящая светскость замужней женщины, отличавшая другую пушкинскую героиню — Татьяну («Все тихо, просто было в ней» [Пушкин: V, 147]).

Во время последнего разговора с Евгением Татьяна снимает маску холодной «светской простоты» и без лукавства признается, что любит его, но останется верна мужу. Маша также расстается с ролью неколебимой светской красавицы, и ее, как Татьяну, удерживает чувство долга перед семьей — однако она с трудом противостоит страсти. Желание «броситься в бездну запрещенных наслаждений» [Толстой: V, 132], которое приходится преодолевать Маше, напоминает читателю предостережение Сергея Михайловича, угадавшего настроение жены. Еще до отъезда из деревни он неточно цитирует отрывок из «Паруса» Лермонтова: «А он, безумный, просит бури, как будто в бурях есть покой!» [Там же: 115]. В примечаниях к 22-томному собранию В. Я. Линков указывает, что Толстой, вероятно, неверно запомнил строку: он и в дневниках цитировал стихи с эпитетом «безумный» [Толстой 1979: III, 469]. В любом случае надо заметить, что цитата и замена слова «мятежный» в «Семейном счастье» сигнализируют о том, что Толстой, объясняя поведение Маши, адаптирует философию лирического героя Лермонтова: стремление к «буре» возникает не от присущей личности природной «мятежности», а от помешательства. Мотив безумия часто звучит у Толстого при описании ссор супругов (подробнее ниже).

Вероятно, с Лермонтовым связано и еще несколько эпизодов. Заметим сходство между ситуацией «Княжны Мери» и случаем на водах. Маша, как и Вера, играет в обществе роль второго плана, уступая в популярности и красоте молодой сопернице. Уязвленное самолюбие и искушение страстью не единственное, что заставляет отметить общность. Сравним печоринскую оценку внешности Мери и суждение, которое слышит Маша. Печорин в разговоре с Грушницким подробно «разбирает» внешность девушки, хвалит ее глаза и спрашивает: «А что, у нее зубы белые?» [Лермонтов: V, 245]. Разговор завершает пышная французская фраза, произнесенная с явным сарказмом: “Mon cher, — отвечал я ему, стараясь подделаться под его тон, — je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule” / «Мой дорогой, я презираю женщин, чтобы не любить их, потому что иначе жизнь была бы слишком смехо-

творной мелодрамой» [Лермонтов: V, 245]. У Толстого француз указывает на достоинства и недостатки женщин и насмехается над горячностью итальянца. И здесь последняя реплика произносится по-французски (“*Bonne chance, mon ami*” / «Желаю успеха, друг мой» [Толстой: V, 130]).

В «Анне Карениной» намеченные мотивы развиваются. Исследователи установили, что книга, оказавшаяся в руках Толстого перед началом работы над «Анной Карениной» — том Сочинений Пушкина в издании П. В. Анненкова (1855) с «Повестями Белкина» [ЛН: 149]. Возможно, что мотив «ролей», которые исполняют Анна и Вронский, восходит через «Семейное счастье» к «Барышне-крестьянке». Напомню, Вронский знал, что в глазах света «роль несчастного любовника девушки и вообще свободной женщины» может быть смешна, но «роль человека, приставшего к замужней женщине и во что бы то ни стало положившего свою жизнь на то, чтобы вовлечь ее в прелюбодеянье» имеет «что-то красивое, величественное и никогда не может быть смешна» [Толстой: XVIII, 136]. Анна в последние годы исполняла «отчасти искреннюю, хотя и много преувеличенную, роль матери, живущей для сына». «Маски», которые носят герои, как и в «Семейном счастье» выбраны из одобряемых в обществе моделей поведения. У Анны — замужней женщины — конечно, нет «идеала» любимого человека, зато есть идеал «самой себя», который совпадает с принятой ролью. Маша и Лиза, сталкиваясь с противоречием между идеалом и действительностью, идут навстречу ожиданиям мужчин, но и Анна пытается поступить так же — уезжает с Вронским, оставляя сына. Но «отказ от себя» / «отказ от идеала», совершенный ради любовника, не оправдывается счастьем: «роль матери, живущей для сына» — часть подлинной личности Анны.

Здесь важно, что в образе Анны так же, как и Маши, концепт светской простоты и естественности связан с внешне спокойным замужеством, но оборачивается внутренним конфликтом. Обе девушки ищут большей искренности, но привычка к светской холодной «простоте» заставляет их отдаляться от мужей. Во время ссоры с супругом Маша замечает, что очередную реплику «сказала я холодно, как будто не я, а какой-то злой дух говорил во мне» [Там же: V, 114]. Ср. о ссоре Карениных: «Анна говорила <...> и сама удивлялась, слушая себя, своей способности

ко лжи. Как просты, естественны были ее слова» [Толстой: XVIII, 163]. Алексей Александрович замечал, что «дух зла и обмана» владеет ей [Там же: 167]. Борьба с лицемерием приводит к сомнению в собственной идентичности (для Анны — саморазрушительной).

Анна и Маша после ссор «додумывают» ситуацию. Так, Мария Александровна пытается избавиться от наваждения, вспоминая ссору и заменяя слова «другими, прибавляя другие, добрые слова» [Там же: V, 123] («заговаривая», тем самым, символическую «рану»). Анна Аркадьевна после последней ссоры с Вронским, напротив, «придумывала еще те слова, которые он, очевидно, желал и мог сказать ей, и все более и более раздражалась»; «Все самые жестокие слова, которые мог сказать грубый человек, он сказал ей в ее воображении, и она не прощала их ему, как будто он действительно сказал их» [Там же: XIX, 330]. И если Маша не идет на формальный отказ от брака, что оставляет ей путь искреннего переживания традиционной роли жены и матери, то Анна совершает этот разрыв, тем самым усугубляя внутренние противоречия. Как уже было отмечено, в «Семейном счастье» мотив помешательства сопровождается лермонтовским контекстом. Возможно, он важен и здесь: загнанная лошадь в «Княжне Мери» напоминает о несчастной «Фру-фру» в «Анне Карениной» — природная жизнелюбивая сущность, символом которой становится животное, истерзана, отчасти в результате обстоятельств, отчасти — самим героем.

Отмечая общность в портретах главных героев и «семейной» фабуле «Семейного счастья» и «Анны Карениной», нельзя не заметить принципиально иное повествовательное устройство романа. Это касается усложнения главной линии романа, изменения позиции автора, появления второго центра романа и, наконец, обогащения историко-социального звучания. После «Семейного счастья» Толстой отказывается от разочаровавшего его «современного» и «несерьезного» сюжета и погружается в историю. Семья не уходит из поля интереса писателя, но рассматривается как часть движения жизни вообще. «Цель истории, — замечал Толстой в 1868 г., — знание движения человечества». Как достичь этой цели? Писатель стоит между двух путей: «или мистическое движение вперед, или художественное воспроизведение воспоминаний?» [Там же: XLVIII, 87]. Так в «Войне и мире» фи-

лософско-историческая концепция (история — «мистическое движения вперед») организует и ряд «художественно обработанных воспоминаний». В «Семейном счастье» и «Анне Карениной», напротив, ощущение времени подчинено логике воспроизведения воспоминаний: обходясь без публицистических отступлений, посвященных семейной теме, писатель отбирает и включает личные впечатления, повлиявшие на формирование его собственных взглядов на семью и брак. Однако в «Анне Карениной» воспоминания зачастую отобраны так, что помогают создать и «дух времени» — частная и общественная жизнь в них пересекается.

По замечанию Н. Н. Гусева, Толстой в «Семейном счастье» изображает возможный сценарий развития отношений с В. Арсеньевой, своей бывшей невестой [Гусев: 333]. Влияние девушки на создание повести признавал и сам писатель. В левинской линии «Анны Карениной», как известно, нашла отражение история взаимоотношений Толстого и Софьи Андреевны. Сергея Михайловича и Левина, кроме того роднит общность интересов, идеал жизни, которого они пытаются достигнуть («труд <...> отдых, природа, книга, любовь к близкому человеку») [Толстой: V, 100]: эта особенность ставит их в череду героев, особо близких писателю как социально, так и духовно. Важно и различие: в повести поражает жесткая рассудочность действий и решений мужа и подчиненность сюжета ясной концепции: жена должна «насытиться» высшим светом, чтобы понять его пагубность. Это сюжетное решение отражало понимание Толстым семьи в конце 1850-х гг. Он писал Арсеньевой (19 ноября 1856 г.): «Вам надо примириться с мыслью, что той полноты чувства, которое вы будете давать мне, вы никогда не найдете во мне!» [Там же: LX, 115], имея в виду, что в семейной жизни он будет сохранять, в первую очередь, трезвый ум. Приступая к «Анне Карениной», Толстой уже отказался от идеи о рациональных основах счастливого брака. Следы этого пересмотра можно найти в сцене ссоры Кити и Левина, когда герой не находит сил притворяться, что его не волнуют ухаживания Васеньки.

При этом в «Анне Карениной», в отличие от «Семейного счастья», нашлось место как ощутимо «личным» мотивам, так и сюжетным ходам, прямо связанным с событиями «большой истории». Таких примеров исследователи насчитали множество. Приведем лишь один, занимательный тем, что он косвенно подтверж-

дает тезис о миграции образов и сюжетов ранних сочинений Толстого в его поздние тексты.

В марте 1856 г. Александр II выступил с призывом начать процесс освобождения крестьян, в ответ на который вдохновленный Толстой составил свой проект «эмансипации». Однако инициатива молодого хозяина была встречена крестьянами равнодушно. Более того, мужики приняли благородный порыв за хитрый обман, от которого помещик ожидает выгоды. «Был на сходке, — пишет Толстой в дневнике 28 мая 1856 г. — Дело идет хорошо. Мужики радостно понимают. И видят во мне афериста, потому верят» [Толстой: XLVIII, 342]. Толстой не оставляет попыток убедить мужиков, но и в записях от 3 и 4 июня [Там же: 344] писатель констатирует неудачи. Н. К. Гудзий отмечал, что неудачные попытки переустройства хозяйства отразились в неоконченном «Романе русского помещика» и в повести «Утро помещика» [Гудзий: 12]. Н. Н. Гусев заметил, что этот же случай был воспроизведен в «Воскресении» в эпизоде с Нехлюдовым [Гусев: 58].

К этому можно добавить, что сходная ситуация (недоверие мужиков и добрые намерения барина) описана в «Анне Карениной». Левин предлагает проект переустройства хозяйства своим крестьянам, но те встречают эти идеи с равнодушным недоверием, а самые умные ищут «подвох», «аферу»: «Часто, разговаривая с мужиками и разъясняя им все выгоды предприятия, Левин чувствовал, что мужики слушают при этом только пение его голоса и знают твердо, что, что бы он ни говорил, они не дадутся ему в обман» [Толстой: XVIII, 358]. «Художественно обработанное воспоминание» входит в роман и создает «дух времени».

Итак, уже в начале 1870-х гг. писатель готов оценить явления времени, глядя на них из яснополянского затворничества, готов вплести их в ткань «семейного» сюжета. При этом поэтика современного семейного романа продолжает быть тесно связанной с наследием Пушкина и Лермонтова: героини Толстого носят «маски», за которыми скрывается желание радикального изменения жизненной ситуации. И если в «Семейном счастье» автор изображает внутреннюю эволюцию женщины в браке (сомнение в традиции и сознательное «возвращение» к роли жены и матери), то в «Анне Карениной» — разрыв с традицией, не только на частном, но и на историческом уровне.

ЛИТЕРАТУРА

Гусев: *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 год. М., 1957.

Гудзий: *Гудзий Н. К.* Лев Толстой: Критико-биографический очерк. М., 1960.

Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 5 т. М., 1935–1937.

ЛН: Литературное наследство. М., 1939. Т. 37–38.

Пушкин: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979.

Толстой: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1929–64.

Толстой 1979: *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М., 1929–64.

## О ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ЦИТАТАХ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»

Татьяна Фролова  
(Тарту)

В своем исследовании «Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока» З. Г. Минц отметила, что «проблема цитаты в художественном тексте — это часть проблемы “чужого слова”».

Под «чужим словом» вслед за М. М. Бахтиным автор статьи понимает «высказывание *другого* субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное и лежащее вне данного контекста». Контекстом, из которого берется «чужое слово» может быть либо неотграниченная речь, либо текст. «Чужое слово», которое является представителем какого-либо текста и есть цитата. Она имеет сложное соотношение плана выражения и плана содержания: «будучи *текстом*, цитата имеет оба эти плана, однако как *цитата* (представитель другого текста), она является выражением, а сам этот текст выступает в качестве обозначаемого» [Минц: 362, 367]. Отметим, однако, что З. Г. Минц в упомянутой статье описывала функционирование цитат в поэтическом тексте, объектом же нашего исследования являются цитаты в тексте прозаическом.

Анализируя функции стихотворных цитат в творчестве Чехова второй половины 1880-х гг., мы обнаружили, что частотным оказывается тип связи цитаты с источником как художественным целым. Однако в некоторых случаях интерес Чехова к цитате исчерпывается содержащимся в ней фрагментом исходного текста, и в таком случае обращение к произведению как целостной структуре не играет особой роли.

В нашей статье мы постараемся показать, что в цитатах чеховской «Скучной истории» эти два типа *интегрированы* и для определения функции цитаты существенным оказывается, кто является цитирующим лицом: персонаж или автор.

Повесть «Скучная история» была впервые опубликована в ноябре 1889 г. в журнале «Северный вестник», сотрудничество с ко-



торым началось для Чехова с публикации его первого произведения большой формы — повести «Степь» в марте 1888 г.

Во второй половине 1880-х гг. Чехов серьезно задумывался о направлении своего дальнейшего творчества, перерабатывал ранее написанные произведения, а также внимательно изучал творения своих предшественников (Гоголя, Толстого, Достоевского и др.). Это довольно существенно, учитывая, что нас интересует проблема «чужого слова» у Чехова. В повести «Скучная история» встречаются как прямые цитаты, так и другие отсылки (реминисценции, аллюзии и т. д.) к целому ряду литературных источников.

Сюжетную канву «Скучной истории» составляют мысли главного героя, тяжелобольного и предчувствующего свой скорый конец старого профессора, Николая Степановича. Периодически в его размышления и откровения вторгается внешний мир: к нему заходят посетители, ему нужно идти читать лекцию в университет и пр. Со всеми собеседниками Николай Степанович вежлив, тактичен, но, как правило, немногословен. Это сдержанное и даже сухое общение резко контрастирует с драматическим содержанием пространственных внутренних монологов героя.

Перволичная форма повествования позволяет нам непосредственно проникать в сознание главного героя, в то время как для остальных персонажей оно недостижимо. Все повествование, в сущности, составляют слова рассказчика-профессора, поэтому неудивительно, что почти все обнаруженные нами цитаты и отсылки к литературным произведениям представлены, главным образом, в его речи. Хотя следует отметить, что в повести цитирование осуществляется и другими персонажами.

Известный профессор и ученый Николай Степанович изображен в повести как человек в высшей степени книжный, прекрасно ориентирующийся в самых разных сферах не только науки, но и литературы. Его «литературность» отражается уже в подзаголовке повести («*Из записок старого человека*»), т. е. он — человек пишущий), а также в его речи, которая изобилует цитатами и литературными аллюзиями. Кроме того, герой сам неоднократно подчеркивает это свойство своей речи: «*моя страстность, литературность изложения и юмор...*», или: «*я стараюсь, чтобы речь моя была литературна*» [Чехов: 252, 262]. Остановимся на некоторых примерах.

В начале повести Николай Степанович, характеризуя изменения своей внешности в последнее время, отмечает, что у него *«шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса»* [Чехов: 252]. В этом случае цитата является, во-первых, ассоциативной характеристикой состояния персонажа: герой *«болен и каждый день теряет в весе...»* [Там же: 282]. В этой характеристике содержится самоирония: рассказчик косвенно сравнивает себя с девицей (героиней Тургенева) нелепого вида, и сам характер сравнения комичен.

Однако значение этой цитаты имеет в повести и второй план, который открывается при обращении к тексту-источнику — тургеневскому «Дневнику лишнего человека» (1849).

В повести И. С. Тургенева автором этого яркого сравнения также является рассказчик — Чулкатурин, — который на балу у Ожогиных вынужден танцевать с обладательницей подобной шеи. Сравнение, которое осуществляет Николай Степанович, в действительности ассоциируется не столько с эпизодическим женским персонажем, сколько с Чулкатуринным.

Первые же слова в «Дневнике...» обнажают сюжетную параллель двух произведений — Чулкатурин, как и Николай Степанович, болен и предчувствует скорую смерть (*«Да, я скоро, очень скоро умру»* [Тургенев: 166]). Оба рассказчика, ретроспективно оглядывая свою жизнь, характеризуют ее как *пустую*, при том, что судьбы их различны. Жизнь Чулкатурина *«ничем не отличалась от жизни множества других людей»* [Там же: 172], а имя Николая Степановича «популярно», он *«заслуженный профессор»*, *«тайный советник и кавалер»*, обладатель всевозможных русских и иностранных орденов [Чехов: 251]. Общим оказывается и мотив записывания своих мыслей.

Аналогия между двумя рассказчиками важна, в первую очередь, для Чехова как *автора* повести. Старый профессор, скорее всего, бессознательно избегает соотнесения с персонажем, который *«действительно умер в ночь с 1 на 2 апреля 18.. года, в родовом своем поместье»* [Тургенев: 216]. Будучи ученым и понимая, что скоро умрет, герой все равно продолжает надеяться:

*У кого нет надежд? Теперь, когда я сам ставлю себе диагноз и сам лечу себя, временами я надеюсь, что меня обманывает мое невежество, что я ошибаюсь и насчет белка и сахара, которые нахожу*

*у себя, и насчет сердца, и насчет тех отеков, которые уже два раза видел у себя по утрам; когда я с усердием ипохондрика перечитываю учебники терапии и ежедневно меняю лекарства, мне всё кажется, что я набреду на что-нибудь утешительное...* [Чехов: 290].

В связи с этим, у нас есть основания полагать, что в этом месте повествования интерес Николая Степановича к «Дневнику...» исчерпывается приведенным сравнением, т. е. можно сказать, что сам цитирующий персонаж не апеллирует к тексту-источнику как целому.

Как уже отмечалось, параллелизм двух повестей прослеживается, в частности, на уровне сюжета, который является продуктом вымысла автора и на который герой не в состоянии повлиять. Обнаруживаются параллели в системе персонажей и мотивной структуре двух произведений. Например, в обеих повестях есть юная, разочаровавшаяся в жизни героиня. Так, *Елизавета Кирилловна* говорит, что жизнь ее — «*страшная пустота*» [Тургенев: 211], а трагические события в жизни Кати также лишили смысла ее существование. Сходным является и мотив выдачи дочери замуж за кого угодно. Так, «*старики Ожогоины рады были всякому жениху*» [Там же: 213]. Похожие слова приводит и жена Николая Степановича: «*<...> женихов теперь не бог весть сколько, и может случиться, что не представится другой партии <...>*» [Чехов: 279].

Любопытно отметить, что даже имена рассказчиков взаимно дополняют друг друга: Тургенев не сообщает имени, Чехов — фамилии рассказчика.

Параллели с «Дневником лишнего человека», как нам кажется, приближают к пониманию основной идеи «Скучной истории», о которой писали уже современные Чехову критики (а затем — многочисленные исследователи Чехова). Перед лицом смерти знаменитый профессор и «лишний человек», оказываются в одинаковом положении и осознают, что жизнь продолжит свой ход, а от них скоро не останется и следа. Чехов в «Скучной истории», как и в других своих произведениях конца 1880-х гг., ставит вопрос о смысле и цене человеческой жизни.

Таким образом, мы видим, что в рамках повести цитата имеет два плана. С одной стороны, она эксплицируется *рассказчиком*, обусловлена контекстом и отсылает к конкретному фрагменту

текста-источника. С другой стороны, она актуализирует сюжетно-композиционную структуру цитируемого произведения, что является частью уже *авторского* замысла. Следовательно, цитата одновременно репрезентирует и восприятие рассказчика, и авторское сознание.

Рассмотрим другой пример обращения рассказчика к «литературному» сравнению. Когда к Николаю Степановичу заходит его жена, он смотрит на нее и, пытаясь угадать в ней прежние черты, недоумевает:

*...неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варею, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту и, как **Отелло Дездемону**, за «**сострадание**» к моей науке? <...> [Чехов: 255].*

С одной стороны, эта цитата может (и должна) рассматриваться как крылатое выражение (т. е. как вошедшая в широкое употребление идиома, для понимания смысла которой обращение к источнику может быть нерелевантным). Тем не менее, как и в предыдущем случае, сравнение, отсылающее к литературному произведению («Отелло» Шекспира, в пер. Вейнберга), совмещает в себе два плана.

Цитирующий Шекспира рассказчик стремится показать, что определяющим качеством, за которое он полюбил свою жену, было ее «*сострадание*» (т. е. приятие, разделение) его главной страсти в жизни — научной деятельности. Такое сравнение, безусловно, содержит в себе оттенок иронии и понятно даже без обращения к конкретной сцене трагедии. Однако в тексте-источнике, с нашей точки зрения, обнаруживаются параллели с чеховской повестью.

В третьей сцене первого акта, когда все убеждаются, что Дездемона вышла замуж за Отелло добровольно, а не под воздействием колдовства, дож успокаивает сенатора Брабанцио — отца Дездемоны — говоря, что следует простить дочь и ее мужа и смириться. Брабанцио иронизирует, что в таком случае можно и Кипр туркам отдать («*он все ведь будет наш*») и затем высказывает следующую мысль:

Ох! Хорошо такие рассуждения  
Переносить тому, кто удручен  
Лишь сладким утешеньем, в них лежащим.

&lt;...&gt;

Эти речи,  
Способные и утешать, и мучить,  
Двусмысленны, как их ни поверни.  
*Слова всегда останутся словами!* <курсив наш. — Т. Ф.>  
*Я никогда не слышал, чтоб могло*  
*Растерзанное сердце излечиться*  
*Тем, что ему подсказывает ухо* (Акт первый, сцена III).

Слова Брабанцио коррелируют с мыслями Николая Степановича в IV главе повести, где Катя спрашивает профессора о том, как ей жить дальше, на что он не находит ответа:

Что ответить ей? Легко сказать «трудись», или «раздай свое имущество бедным», или «познай самого себя», и потому, что это *легко сказать* <курсив наш. — Т. Ф.>, я не знаю, что ответить. Мои товарищи, терапевты, когда учат лечить, советуют «индивидуализировать каждый отдельный случай». Нужно послушаться этого совета, чтобы убедиться, что *средства, рекомендуемые в учебниках за самые лучшие и вполне пригодные для шаблона, оказываются совершенно негодными в отдельных случаях*. То же самое и в нравственных недугах [Чехов: 298].

Профессор близок здесь мысли Брабанцио: слова, клишированные выражения, не способны утешить нравственно страждущего. Значимость этого мотива для чеховской повести подтверждается тем, что этот эпизод варьируется в финале, когда Катя приезжает вслед за Николаем Степановичем в Харьков, в совершенном отчаянии, рыдая и ломая руки, она обращается к нему все с тем же вопросом:

Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — *Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?* <курсив наш. — Т. Ф.> [Там же: 309].

Очевидно, в сознании Кати слова *профессор, учитель, пожилой человек* рождают коннотацию «мудрость», но Николай Степанович не ощущает себя мудрым. На вопрос Кати он отвечает: «*По совести, Катя: не знаю...*», а затем приглашает ее завтракать. Научный, читательский и преподавательский опыт профессора оказываются бесполезными на практике. Мотив *слова, не имеющего никакой практической пользы*, из трагедии Шекспира, транс-

формируясь, становится одной из тем повести Чехова — литература не дает конкретных ответов на сложные жизненные вопросы.

Используемое *рассказчиком* сравнение, отсылающее к одному эпизоду из трагедии Шекспира, как и в предыдущем случае, обусловлено контекстом — профессор приводит его, чтобы показать решающую роль науки и в его семейной жизни. Мотивная параллель обнаруживается при более широком сопоставлении двух произведений и важна для *автора*. Таким образом, цитата снова совмещает в себе как внутритекстовую (сюжетную), так и сверхтекстовую функцию (авторский замысел).

Отметим, что между сюжетом трагедии и чеховской повестью есть еще одна сюжетная перекличка, сближающая образы Николая Степановича и Бранцио. Оба героя не одобряют избранника своей дочери. Видимо существенно, что и Дездемона с Отелло, и Лиза с Гнеккером венчаются *втайне* от своих отцов. Таким образом, как и в случае с отсылкой к Тургеневу, анализ текста-источника показывает, что герой на уровне *авторского* видения соответствует отнюдь не тому персонажу, с которым он сам себя отождествляет.

В повести есть примеры, когда фрагменты различных литературных произведений проникают во внутренний монолог рассказчика. Так, указывая на индифферентизм своего коллеги, профессора Петра Игнатьевича, ко всему, что не имеет отношения к его специальности, профессор перефразирует слова Гамлета из трагедии Шекспира: «Одним словом, до Гекубы ему нет никакого дела» (Ср. у Шекспира: «Что он Гекубе? Что она ему?». Пер. А. Кронеберга). Видоизмененная цитата не предполагает здесь обращения к тексту трагедии, так как снова используется героем в функции крылатого выражения. В сходной функции употребляется, например, выражение: «...и пошла писать губерния!» [Чехов: 261], источником которого является гоголевский «Ревизор».

Как нам удалось выяснить, в более ранних текстах Чехова (мы имеем в виду, прежде всего, произведения 1885–1887 гг.) обращение к литературным штампам, как правило, указывало на «клишированность» сознания цитирующего персонажа (т. е. неспособность выражать собственные оригинальные мысли), на его поверхностное знание литературы. Однако крылатые выражения в речи Николая Степановича персонажа *не* дискредитируют. Они,

в основном, иллюстрируют ту установку его речи на «литературность изложения и юмор», которая выработалась за годы чтения лекций студентам и на которую он сам же указывал («В одно и то же время приходится изображать из себя и ученого, и педагога, и оратора...» [Чехов: 262]). Ярким примером такой установки является, например, использованное профессором сравнение аудитории с гидрой, а себя с Геркулесом [Там же: 262–263].

Рассмотренные нами выше сравнения из «Дневника лишнего человека» и из «Отелло» интересны еще и тем, что они демонстрируют своеобразный процесс деавтоматизации крылатого выражения. В них идиомы приобретают новые смыслы за счет соотносительности с состоянием конкретного персонажа в конкретной жизненной ситуации (болезнь героя).

Отметим, что некоторые цитируемые профессором тексты («Дневник лишнего человека», «Отелло», «Гамлет») объединены общим трагическим настроением, созвучным настроению чеховской повести. В отборе цитат тоже можно проследить многоплановость: очевидно, что *автор* не случайно включает фрагменты именно этих произведений в повесть, но у рассказчика отбор цитат, кажется, скорее, бессознательным (ведь ему важна не отсылка к тексту-источнику, а именно сам процитированный фрагмент). Таким образом, клише приобретают дополнительную семантическую глубину за счет их психологизации.

До сих пор мы описывали цитаты во внутреннем монологе рассказчика, однако в повести есть эпизод, когда цитата появляется в его прямой речи.

Так, Николай Степанович в один из визитов Гнеккера, претендента на руку его дочери, «ни с того ни с сего» произносит слова из басни И. А. Крылова «Орел и куры» (1808):

Орлам случается и ниже кур спускаться,  
Но курам никогда до облак не подняться... [Крылов]

Смысл произнесения Николаем Степановичем этого фрагмента из басни, с нашей точки зрения, нужно искать в следующих сразу за ним строках. Профессор цитирует Крылова, чтобы спровоцировать Гнеккера, но «тактически правильное» поведение «противника» направляет эту колкость против него самого. Прагматика введения цитаты персонажем, таким образом, не реализуется в действительности. Следовательно, перед нами очередной при-

мер несовпадения интенций рассказчика и автора при использовании цитаты.

Теперь рассмотрим несколько случаев, когда цитирование осуществляется *другими персонажами*.

В третьей главе Николай Степанович, его друг — филолог — Михаил Федорович и Катя, сидя за вином и пасьянсом, решают *«разные вопросы, преимущественно высшего порядка»* [Чехов: 286]. Михаил Федорович, напоминающий рассказчику «шекспировских гробокопателей», замечает, что, по его мнению, наука отживает свой век, а молодежь «измельчала», она не имеет идеалов и не умеет ни работать, ни мыслить [Там же: 287]. В завершение высказывания он произносит: *«Вот уж именно: “Печально я гляжу на наше поколение”»* [Там же]. Строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума» (1838) — литературный штамп, а Михаил Федорович — типичный обладатель «клишированного» сознания (отчасти он напоминает персонажей более ранних рассказов Чехова). Глубинное содержание источника цитаты для него не так важно.

С нашей точки зрения, эта цитата выполняет в тексте и другие функции. В рассматриваемом эпизоде суждение Михаила Федоровича и созвучная с ним реплика Кати о том, что сейчас нет не только талантливых, но и просто интересных людей, рождают в голове Николая Степановича совсем иные *мысли* (он их не высказывает вслух). В частности, рассказчик недоволен тем, что *«обвинения огульны и строятся на таких давно избитых общих местах, таких жупелах, как измельчание, отсутствие идеалов или ссылка на прекрасное прошлое»*. Николай Степанович считает, что обвинения должны формулироваться четко. Так, например, конкретными недостатками своих студентов он считает их любовь к спиртному и табаку, беспечность, порой чрезмерное равнодушие к общественным проблемам, неумение отличать малое от великого, отсутствие личной инициативы и самостоятельности. Однако все студенты таковы, и это не может считаться поводом для пессимизма [Там же: 287–288]. Позиция же Михаила Федоровича, по мнению рассказчика, основана на «общих местах». Так, в ремарках (*«вдыхает Михаил Федорович»*) и в строке из стихотворения Лермонтова (*«Печально я гляжу на наше поколение»*) отражено уныние самого персонажа.



Несмотря на то, что эта цитата вводится другим персонажем, она, с нашей точки зрения, подчеркивает не его мысль, а характер размышлений *рассказчика*, хотя сам он к тексту стихотворения не обращается. К концу 1880-х гг. Лермонтов был уже частью литературной традиции. Даже предшествующие введению цитаты слова Михаила Федоровича «*вот уж именно*» указывают на «избитость», литературную клишированность этой строки. Отсылка к стихотворению полувековой давности демонстрирует, что все эти вопросы литература уже поднимала, и, следовательно, проблема вовсе не в «*поколенье*» и нельзя говорить ни о каком «прекрасном прошлом».

В том, что цитата, используемая одним персонажем для иллюстрации своей мысли, при обращении к тексту-источнику подтверждает мысль рассказчика, придерживающегося противоположного мнения, прослеживается явная *авторская* ирония.

Тем не менее, стихотворение Лермонтова тематически близко повести и даже могло бы послужить ее эпиграфом. В доказательство можно привести несколько строк:

Печально я гляжу на наше поколение!  
Его грядущее — иль пусто, иль темно,  
Меж тем, под бременем познания и сомненья,  
В бездействии состарится оно.

Ср. также:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели  
<....>  
И к гробу мы спешим без счастья и без славы,  
Глядя насмешливо назад [Лермонтов: 84].

Как нам кажется, строка: «*И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели*» явно перекликается с главной темой произведения — отсутствием руководящей идеи в жизни персонажей. В одной из финальных сцен повести Николай Степанович думает о том, что во всех его мыслях, чувствах и понятиях «*нет чего-то общего, что связывало бы всё это в одно целое*», нет у него «*того, что называется общей идеей, или богом живого человека*» [Чехов: 307].

Цитата, таким образом, снова оказывается полифункциональной. В повествовательном пространстве повести она иллюстрирует

ет мысль цитирующего персонажа и одновременно дискредитирует его (дискредитирующая функция раскрывается и подтверждается в мыслях рассказчика). При обращении к тексту-источнику как сюжетно-тематическому целому обнаруживаются важные с точки зрения *авторского* замысла параллели.

В IV главе повести есть эпизод, когда пришедший в гости к профессору подвыпивший сослуживец Николай восклицает: *«Ваше превосходительство! Накажи меня бог! Убей гром на этом месте! Гаудеамус igitur ювенестус!»* [Чехов: 294]. Эти слова представляют собой искаженную цитату первых двух строк студенческого гимна *“Gaudeamus igitur, juvenes dum sumus...”*, прославляющего быстротечную молодость, университет и каждого члена общества; призывающего веселиться, пока есть время. Приведем текст песни в переводе С. И. Соболевского:

Итак, будем веселиться,  
Пока мы молоды!  
*После весёлой молодости,  
После горестной старости  
Нас возьмет земля.*

Где те, кто до нас  
Жили на земле?  
Идите на Небо,  
Перейдите в Ад,  
Где они уже были!

*Наша жизнь коротка,  
Конец ее близок;  
Смерть приходит быстро,  
Уносит нас безжалостно,  
Никому не будет пощады!*

Да здравствует Академия!  
Да здравствуют профессора!  
<...>

Да здравствуют все девушки,  
<...>

Да здравствует наша страна,  
<...>

Да погибнет тоска,  
Да погибнут печали!  
<...>

Цитируя студенческий гимн, Николай, по-видимому, пытается поддержать своего больного товарища. Между тем, в тексте гимна обнаруживаются важные для повести мотивы — мотив горестной старости, близкого конца, беспощадной смерти. Николай цитирует только начало песни, и эти мотивы в его цитату не проникают. Таким образом, перед нами очередной пример расхождения в функции цитаты в зависимости от типа цитирующего лица.

Проанализировав лишь некоторые цитаты в повести «Скучная история», мы обнаружили, что все они многоплановы, причем в большинстве случаев многоплановость эта имеет сходную структуру.

Первый план связан с художественным *здесь и сейчас*. Цитата вводится *персонажем*, обусловлена контекстом и функционирует как часть повествования. Она может выступать как иллюстрация (или замещение) какой-то мысли персонажа, может содержать указание на какую-то характеристику *героя* (эрудиция, образность/узость мышления, физическое состояние). Все это вполне согласуется с господствующей во второй половине 1880-х гг. в творчестве Чехова «объективной» манерой повествования, в которой главенствующее место занимает «точка зрения и слово героя» [Чудаков: 51]. Цитаты, вводимые персонажами, как мы постарались показать, отсылали к тексту-источнику без детализации его конкретной сюжетно-композиционной структуры.

Второй план обнажается при более подробном рассмотрении источника цитаты. Обнаруженные мотивные, тематические, идейные переключки между произведениями каждый раз вносят дополнительные смыслы в понимание повести. Даже само обилие цитат как знаков литературных произведений (и без специального обращения к их содержанию), как нам удалось выяснить, указывает на одну из центральных проблем повести (т. е. само наличие цитат в повести может быть объяснено двояко, как, впрочем, и их отбор). Функции цитат подобного плана характеризуют позицию *автора*, служат раскрытию общего замысла произведения, дают ключ к его прочтению.

## ЛИТЕРАТУРА

- Крылов: *Крылов И. А.* Сочинения: В 2 т. Комедии. Басни. М., 1984. Т. 2.
- Лермонтов: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 2000. Т. 2.
- Минц: *Минц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
- Тургенев: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1980. Т. 4.
- Чехов: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 7.
- Чудаков: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971.

АНГЛИЙСКАЯ ПОЗДНЕВИКТОРИАНСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА И РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ:  
ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ  
(СЛУЧАЙ Р. Л. СТИВЕНСОНА)

Мария Кривошеина  
(Москва)

В 1947 г. Вс. Воеводин<sup>1</sup> утверждает: «В России Стивенсона знали плохо. В сознании русских читателей он занял не подобающее ему малое место»<sup>2</sup>, — и разражается пространной ламентацией о том, что русская критика якобы проглядела «глубокий психологизм» творчества шотландца, поместив его в один ряд с второстепенными беллетристами. Эффектная литота может читаться как инвектива в адрес дореволюционного литпроцесса, которая сообщает рядовой републикации старых переводов новый просветительский пафос. Прагматика советского издательства, впрочем, не оправдывает фактическую погрешность: очеркист не вполне осмотрительно заявляет, что Стивенсон издавался *исключительно* в низкобюджетных сериях авантюрной беллетристики. Тем вре-

---

<sup>1</sup> Воеводин Всеволод Петрович (1907–1973) — советский прозаик, драматург и поэт.

<sup>2</sup> «В России Стивенсона знали плохо. В сознании русских читателей он занял, безусловно, не подобающее ему малое место, едва ли не в одном ряду с такими бойкими закройщиками сюжетного чтения, как Л. Буссенар или Луи Жаколио. Правда, романы Стивенсона, по мере их опубликования на родном языке, переводили и печатали наши наиболее распространенные “взрослые” журналы того времени (“Русский вестник”, “Вестник Европы”), но впоследствии Стивенсон выходил из печати только в серии писателей-“приключенцев”, так сказать, “по второму разряду”, тогда как Брет-Гарт, Киплинг, Джек Лондон занимали и у нас первенствующие места. Тут, нет сомнения, произошла историческая ошибка: критика наша не разглядела Стивенса-реалиста, поэта, писателя глубоких психологических проникновений, поверхностно заметив одну только сторону его дарования — мастерство интриги» [Воеводин: 7].

менем, еще в первую декаду XX в. появилось два собрания стивенсоновских сочинений — в 1901 г. и 1913–14 г. Издавались также подборки рассказов Стивенсона [Стивенсон 1904, и пр.], мини-антологии [Новейшие рассказы] и отдельные тексты [Стивенсон 1916, etc.].

Однако велико ли было влияние Стивенсона *de facto*? Насколько нам известно, единственная работа, посвященная восприятию творчества писателя в дореволюционной России — насыщенная фактами и наблюдениями статья А. В. Лаврова [Лавров]. Эту статью, фокусирующуюся на рецептивной истории *одного* культурного сюжета у русских модернистов (символистским *milieu* в частности), мы будем считать отправной точкой для собственных рассуждений.

Сейчас Стивенсон, как правило, ассоциируется у массового читателя с авантюрной прозой, однако поставим вопрос: был ли «Остров сокровищ» первым текстом писателя, с которым познакомилась русская аудитория? Ответ зависит от того, какой момент считать исходным пунктом рецепции Стивенсона в имперской России.

*Первыми переводами* действительно стали «Остров сокровищ» и «Принц Отто» — не вызвав, однако, совершенно никакого резонанса, что отчасти могло быть обусловлено местом публикации: «Остров сокровищ» вышел в качестве приложения к журналу «Вокруг света», едва ли привлекавшего внимание крупных критиков. Впрочем, не вызвал откликов и опубликованный в солидном «Вестнике Европы»<sup>3</sup> «Принц Отто».

Внимание *рецензентов* впервые обратили на себя образчики «городской готики», вышедшие по-русски в 1888 г.: «Загадочная история доктора Джекила и м-ра Хайда» и «Клуб самоубийц». Лавров замечает, что оба текста рассматривались критиками вместе, но разбирает преимущественно хвалебные пассажи в адрес первого. Тем временем, общая оценка лишена однозначности, хотя уже в первых рецензиях признается самобытность и нетривиальность стивенсоновского таланта. Две вышедшие почти од-

---

<sup>3</sup> Отметим, правда, что по замечанию А. И. Рейтблата, середина 1880-х гг. — последние годы гегемонии «толстого журнала, начиная с конца XIX в. уже не определявшего движение литературы, отдава ведущие позиции газете и книге» [Рейтблат: 52–53].

новременно рецензии — в журналах «Русское богатство» и «Пантеон литературы» — идейно вторят друг другу.

Рецензия Л. Е. Оболенского<sup>4</sup> в «Русском богатстве» балансирует на грани между признанием и снисходительностью: критик не решается отнести Стивенсона к разряду «чистых» беллетристов, но и не записывает в плеяду перворазрядных авторов; комплименты в адрес «Джекила и Хайда» снабжены пейоративными оговорками. Хваля Стивенсона за «замечательный психологизм» и «поразительную форму» наблюдений, в целом Оболенский характеризует тексты как «грубые уголовные рассказы с таинственными убийствами, необыкновенными приключениями и невозможными эффектами». По его мнению, «выдающимся психологом» писатель выступает только в конце романа — большая же часть «вполне фантастической» повести состоит из «целого ряда загадочных эпизодов и комбинаций, в которых читатель не видит сперва никакого смысла, кроме грубого, чисто бульварного вымысла» [РБ 1888: 212]. Эпитет «бульварный» повторяется и в отклике из «Пантеона литературы»; критик-имярек оказывается даже категоричней Оболенского. «Совершенно своеобразные произведения английского юмора» с «преобладанием фантастического элемента», по словам рецензента, должны были заслужить признание «большой публики» — благодаря «всем обычным приемам *бульварных* романистов» [ПЛ: 15].

Снисходительный тон Оболенского и неприятие им как фантастического, так и «детективного» элемента можно объяснить ощутимым народническим пафосом «Русского богатства»: стивенсоновская поэтика должна была заметно контрастировать с публиковавшимися в литературном отделе журнала текстами; как, впрочем, и с большинством публикаций в других изданиях. В конце 1880-х гг. радикального перелома в сторону модернизма еще не произошло, и неоготическое обрамление стивенсоновских текстов могло читаться как анахронизм или маркер низовой литературы. Оттенок «бульварности», вероятно, нес и криминаль-

---

<sup>4</sup> Автора очерка указывает Лавров со ссылкой на Книгин И. А. Литературная критика, история и теория литературы в журнале «Русское Богатство» 1883–1891 годов. Указатель статей, рецензий и аннотаций // Русская литературная критика. Исторические и теоретические подходы. Межвузовский сб. научных трудов. Саратов, 1991. Вып. 2.

ный обертон повестей: анахронизмом жанр уголовного рассказа уже вряд ли мог показаться<sup>5</sup>, но тексты такого рода *a priori* клеймились как образцы второсортной беллетристики.

Некоторые наблюдения можно сделать, опираясь уже на эти два отклика. Востребованным сперва оказался не Стивенсон-космополит (автор «Острова сокровищ», травелогов, etc), но Стивенсон-«англоцентрик»: действие обеих повестей происходит в Лондоне, окрашенном в нуарно-готические тона (туман, газовые фонари и т. д.) и представленном в рафинировано-аристократическом изводе (атмосфера джентльменских клубов, светский *small talk* и т. д.). Некоторые черты британского *couleur locale* отмечались и рецензентами: «известный лондонской доктор», «своеобразный... английский юмор» и проч. Намечалась оппозиция — не между двумя стивенсоновскими амплуа (автором «Острова сокровищ» и автором «Джекила и Хайда»), но между массовым и потенциально элитарным автором.

Начиная с конца 1880-х гг., переводы стивенсоновских текстов выходили регулярно<sup>6</sup>, но следующий всплеск интереса периодики к писателю был обусловлен уже биографическими обстоятельствами. В декабре 1894 г. Стивенсон умер, и в начале 1895 г. в русских журналах было опубликовано около полудюжины некрологов, общая тональность которых резко отличается от первых рецензий неуверенно-снисходительным тоном. Эта особенность, вероятно, объясняется не только жанровыми различиями. За несколько лет, прошедших с момента публикации первых рецензий до смерти писателя, литературная ситуация в России успела претерпеть значительные метаморфозы. Расцвет модернистских тенденций (в 1880-е гг. только намечавшихся) спровоцировал пересмотр жанровой иерархии. Увеличилось и количество публиковавшихся переводов, чему во многом способствовал основанный в 1891 г. «Вестник иностранной литературы». Следовательно, перемена интонации в оценке Стивенсона объясняется еще и литературной эволюцией (в тыняновском понимании термина).

---

<sup>5</sup> А. И. Рейтблат датирует первую волну «импорта» западной детективной литературы в Россию концом 1860-х — началом 1870-х гг. [Рейтблат: 296].

<sup>6</sup> 1889 — «Черная стрела» в «Вестнике Европы» в пер. А. Энгельгардт; 1890 — «Черная стрела» в пер. Е. Бекетовой.



Обратившись к некрологам, мы увидим, что их авторы не просто «оплакивают потерю», но предпринимают попытку критического осмысления творчества Стивенсона — уже как единого целого. Критики провозглашают писателя родоначальником новых жанров<sup>7</sup>: выстраивают иерархию его текстов<sup>8</sup>; определяют его место в английской литературе, выделяя его предшественников и последователей<sup>9</sup>. Некролог (подписанный инициалами Av.) появился и на страницах «Русского богатства», где когда-то была опубликована рецензия Оболенского. За загадочным Av. скрывалась постоянная английская корреспондентка «Русского богатства» Элеонора Эвелинг — некрологическая часть вписана в ее «Письма из Англии». Автор не скупится на комплименты Стивенсону, определяет его как «несравненного рассказчика», от текстов которого читатель «не может оторваться» и отмечает «превосходный стиль». Статус Стивенсона определен однозначно — шотландец записывается в пантеон современных классиков:

---

<sup>7</sup> «<...> в современной английской литературе романы, в которых чудесное играет значительную роль, получили широкое развитие. Одним из самых блестящих представителей этого жанра является недавно умерший Роберт Луи Стивенсон. Его знаменитый рассказ «Доктор Джекил и м-р Гайд» создал особый литературный жанр, в котором мистицизм и психология составляют неразрывное целое» [ВЕ 1895: 415–416].

<sup>8</sup> Некоторые из его [Стивенсона] романов и повестей, начиная от первого, наиболее слабого произведения «Остров сокровищ» и кончая самыми зрелыми и удивительно оригинальными, каковы: «Принц Отто», «Доктор Джекил и мистер Хайд» переводились в свое время на русский язык [ВИЛ 1895: 37]. Типичными могут быть названы следующие четыре его произведения, вокруг которых и группируются все остальные: *Travels with a donkey in the Cevennas*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Treasure Island*, *Virginibus Puerisque* [РБ 1895: 107–108].

<sup>9</sup> Следуя по стопам Вальтер-Скотта и Александра Дюма, он оставил после себя целую школу писателей романов приключений, и в числе его последователей занимают первое место Райдер Хаггард, Паркер и Канон-Доил [ИБ 1895: 672]. Стивенсон, вместе с Рэдиардом Киплингем, Ридером Гаггардом и др., принадлежал к той школе английских писателей, которая отказалась от изображения домашних нравов [КН 1895: 215].

Это произведение Стивенсона [Джекил и Хайд] не только сделалось классическим, но его идея и название приобрели огромную популярность в Англии, так что почти каждый англичанин считает нужным иметь в своей небольшой библиотеке эту книгу... [РБ 1895: 108].

Процитированный фрагмент фиксирует английскую рецепцию Стивенсона, однако статья могла в каком-то смысле «программировать» восприятие русских читателей<sup>10</sup>. Заданная первыми рецензентами оппозиция *беллетрист — первостепенный автор* разрешается в пользу стивенсоновской универсальности — способности угодить и широкой публике, и притязательному меньшинству<sup>11</sup>.

Чаша читательских весов больше не склоняется в сторону автора «новелл ужасов»: наравне с «готической» рецептивной линией выделяется и «экзотическая», включающая в себя «Остров сокровищ», сборник “Island Nights’ Entertainments” (1896) и травелог<sup>12</sup>. Программа, намеченная Эвелинг, выполняется: Стивенсон находит себе как «элитарного», так и массового читателя. Аудитория Стивенсона-космополита / авантюриста была при этом весьма эклектична: приключенческие романы писателя продолжали публиковаться в качестве приложения к журналу «Вокруг света», что активно рекламировалось<sup>13</sup>. Примечательна и дальнейшая рецепция Стивенсона «Русским богатством» — образ космополита импонировал занявшему явно антимодернистскую позицию журналу больше нуариста. В 1901 г. в «Русском богатстве» появилась развернутая статья, рисующая английского писателя убежденным антикапиталистом, нашедшим отдушину в дружбе с туземцами. У «готического» Стивенсона — своя рецептивная история, начинающаяся с любопытного казуса: как только история о Джекиле и Хайде попадает в поле зрения модернистов, новеллы ужасов начинают читаться уже как образчики высокораз-

---

<sup>10</sup> Статью Эвелинг можно считать «взглядом изнутри», не обязательно призванным декларировать позицию журнала.

<sup>11</sup> «Нам кажется, что произведения Стивенсона всегда будут любимым чтением большинства — теперь они продаются тысячами — и высшим наслаждением для некоторых» [РБ 1985: 108].

<sup>12</sup> “In the South Seas” (1889) в частности.

<sup>13</sup> Самых разных: от «Божьего мира» и «Вопросов философии и психологии» до «Волгоградского вестника».

рядного модернистского текста. Истории символистской стивенсонианы касается Лавров<sup>14</sup>, отмечая роль Зинаиды Венгеровой<sup>15</sup> (близкой в конце 1890-х гг. к символистам) в «декадентизации»<sup>16</sup> Стивенсона. Венгерова отмечала в текстах писателя элементы модернистской эстетики (мрачный юмор, бодлеровский мотив «пресыщенности» и т. д.) [Венгерова; ВЕ 1895: 415–416].

А. В. Лавров замечает, что для русских символистов Стивенсон был важен преимущественно как автор одного из текстов, эксплуатирующих двойнический топос<sup>17</sup> — в этом смысле характерен интерес К. Бальмонта к английскому писателю. Симптоматично и то, что в середине 1910-х гг. за переводы из Стивенсона берется русский грек Михаил Ликиардопуло [Стивенсон 1916; Стивенсон 1918], младосимволистский денди, пропагандист О. Уайльда, обозреватель западной уайльдианы в журнале «Весы». Показательно то, какие именно тексты переводит Ликиардопуло: ими оказываются рафинировано-викторианские «Загадочная история доктора Джекила и мистера Хайда» и «Маркхейм» (зарисовка в духе Достоевского). Развернутых высказываний Ликиардопуло

---

<sup>14</sup> «В среде русских символистов повесть Стивенсона закономерно воспринималась главным образом как одна из разработок темы двойничества, унаследованной, как уже отмечалось, от Достоевского, в одном ряду с предшествовавшим ей рассказом Эдгара По «Вильям Вильсон» и с романом Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», появившимся несколько лет спустя после нее» [Лавров: 17].

<sup>15</sup> Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867–1941) — русская переводчица, литературный критик, писательница.

<sup>16</sup> «В истории Джекила и Хайда она акцентирует именно те черты, которые способствовали включению повести Стивенсона в орбиту новейшего «декадентского» мировидения; «демон извращенности» (заглавие одного из рассказов Э. По в переводе Бальмонта) постигнут Стивенсоном, по убеждению Венгеровой, как одна из неистребимых составляющих человеческой души» [Лавров: 14].

<sup>17</sup> Впрочем, воспринимаясь сквозь символистскую призму, иначе могла прочитываться и стивенсоновская экзотика, оказываясь в одном ряду не с Кипплингом, Майн-Ридом и Хаггардом, но с героями декадентского лектюра — Мериме, Бодлером и Эдгаром По: «...романтик Мериме, влюбленный в экзотизм, в страстных и коварных испанок, в мстительных корсиканок, оказывается сродни Эдгару Поэ, и Стивенсону, и Бодлэру...» [ВЕ 1899: 840].

о Стивенсоне, однако, не осталось, не считая беглой ремарки в статье «Английская печать и Оскар Уайльд»<sup>18</sup>.

Таким образом, Стивенсон завоевывает популярность в самых разнообразных читательских кругах — первым маркером его несомненной «авторитетности» становится напечатанная в 1898 г. в «Вестнике иностранной литературы» подборка афоризмов писателя [ВИЛ 1898: 145–162], а потом и выход двух собраний сочинений — сперва четырехтомного [Стивенсон 1901], а потом и полного двадцатитомного [Стивенсон 1913–14]. Венцом же всего этого становится одобрение Л. Н. Толстого, которого удостаивается Стивенсон: «*Hide <sic!> очень хорош — я прочел*» [Толстой: 368].

## ЛИТЕРАТУРА

- ВЕ 1895: Вестник Европы. 1895. Вып. 3.  
 ВЕ 1899: Вестник Европы. 1899. Вып. 2.  
 Венгерова: *Венгерова З.* Роберт-Луи Стивенсон // Космополис (Cosmopolis). 1897. Т. VIII. № XXIII. Ноябрь. С. 156–160.  
 ВИЛ 1895: Вестник Иностранной Литературы. 1895. Т. 2.  
 ВИЛ 1898: Вестник Иностранной Литературы. 1895. Т. 4.  
 Воеводин: *Воеводин В.* Тузитала (Роберт Льюис Стивенсон. 1850–1894) // Стивенсон Р. Л. Похищенный; Катриона. Романы / Пер. О. Ротштейн. М., 1947. С. 5–19.  
 ИВ 1895: Исторический Вестник. 1895. Т. LIX. № 2.  
 КН 1895: Книжки Недели. Январь. 1895.  
 Лавров: *Лавров А. В.* Стивенсон по-русски: доктор Джекил и мистер Хайд на рубеже двух столетий // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов. М., 2004. С. 7–25.  
 Ликиардопуло: *Ликиардопуло М.* Английская печать и Оскар Уайльд // Весы. 1908. № 7. С. 84–95.  
 Новейшие рассказы: В царстве тайны (Сборник новейших рассказов). СПб., 1914.  
 ПЛ: Пантеон литературы. 1888. Т. 3.  
 РБ 1888: Русское Богатство. 1888. Т. 9.  
 РБ 1895: Русское Богатство. 1895. Т. 2.

---

<sup>18</sup> «Генлэй был всегда человек завистливый; в доказательство достаточно вспомнить его нападки на уже покойного Стивенсона» [Ликиардопуло 1908: 86].

- Рейтблат: *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М., 2009.
- Стивенсон 1901: *Стивенсон Р. Л.* Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. О. В. Ротштейн и др. СПб., 1901.
- Стивенсон 1904: *Стивенсон Р. Л.* Рассказы (Берег Фалезы, Остров голов, Волшебная бутылка) / Под ред. И. Ясинского; пер. с англ. М. Н. Дубровиной. СПб., 1904.
- Стивенсон 1913–14: *Стивенсон Р. Л.* Полное собрание сочинений: В 20 т. / Пер. А. Никифораки и др. СПб., 1913–1914.
- Стивенсон 1916: *Стивенсон Р. Л.* Странная история д-ра Джекилля и м-ра Хайда / Пер. М. Ликиардопуло. М., 1916.
- Стивенсон 1918: *Стивенсон Р. Л.* Странная история д-ра Джекилля и м-ра Хайда. Маркам / Пер. М. Ликиардопуло. М., 1916.
- Толстой: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1935. Т. 85. С. 368.

**«ЗАРАЖЕНИЕ ВЗГЛЯДАМИ И УЛЫБКАМИ»:  
МОТИВ «ПАДШЕЙ ДОЧЕРИ»  
В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО  
(РАССКАЗ «ЧТО Я ВИДЕЛ ВО СНЕ...»)**

Анастасия Тулякова  
(Москва)

В сочинениях Толстого 1890–1900-х гг. нередко появляется комплекс взаимосвязанных мотивов, возникавших в его более ранних произведениях, а теперь сопряженных с религиозно-этическим учением писателя. Таким образом, повторяющиеся мотивы формируют единый толстовский текст, который, несмотря на эволюцию и подвижность мировоззрения писателя, сохраняет относительную идейную однородность. Эту особенность творчества Толстого мы надеемся проиллюстрировать на примере неоконченного рассказа «Что я видел во сне...» (1906), где легко узнаваемый сюжет о падшей дочери «собран» из мотивов «Семейного счастья», «Войны и мира» и «Анны Карениной»<sup>1</sup>.

Н. К. Гудзий в комментариях к тексту указывает, что в основу рассказа лег трагический случай в семье брата писателя — Сергея Николаевича Толстого, чья дочь — Вера — была соблазнена и оставлена избранником [Толстой: XXXVI, 590<sup>2</sup>]. Вера Сергеевна в 1900 г. состояла в неоформленном браке с башкирцем Абдерашидом, о чем не было известно ее семье. Сергей Николаевич, крайне ревниво относившийся ко всем потенциальным женихам, узнал о «семейном» статусе дочери в последние месяцы ее беременности. Это известие стало для него потрясением еще и потому, что годом раньше другая дочь Варвара Сергеевна вышла замуж за крестьянина. Пытаясь избежать тяжелых контактов с отцом,

---

<sup>1</sup> Кроме того, тематический узел рассказа коррелирует с сюжетом «Униженных и оскорбленных» Ф. М. Достоевского и «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина, однако эти аллюзии выходят за рамки нашего исследования.

<sup>2</sup> Далее все ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера тома и страницы.

Вера Сергеевна намеревалась покинуть родителей и переселиться с сыном в отдельный дом, но в конце концов осталась в семье, а с отцом ребенка более не встречалась.

Сюжет рассказа «Что я видел во сне...» воспроизводит семейную историю. Героиня, двадцатипятилетняя Лиза Ш., некогда любимица отца, князя Михаила Ивановича, отправляется к тетке в Финляндию, где влюбляется в молодого шведа, впоследствии соблазнившего и оставившего ее. Она возвращается в Петербург, раскаивается в падении и решает покончить с жизнью, однако узнает о своей беременности и уезжает в губернский город, где служит ее дядя. Лиза планирует отъезд, но не успевает осуществить свой план — в город прибывает князь Михаил Иванович, который рассчитывает вручить брату чек на содержание дочери. В начале рассказа нет очевидных намеков на то, что отец лично собирается посетить Лизу, однако его последующие действия раскрывают это намерение. После долгих уговоров Александры Дмитриевны, жены брата, он решается навестить дочь — приходит к ней на квартиру, где происходит примирение. Но князь-отец не принимает ребенка Лизы и не может «победить в себе чувства отвращения, омерзения к нему» [XXXVI, 85].

Рассказ Толстого посвящен «блудной дочери», не раз заменявшей в литературе «блудного сына». Однако образы главных персонажей существенно отличаются от тех, что знакомы нам по евангельской притче или в ориентированных на нее литературных сюжетах. Трансформации способствует обращение Толстого к собственному литературному опыту — ситуация падения была им неоднократно описана, хотя лишь однажды с трагическим финалом.

В рассказе образ оскорбленного поступком дочери главы семейства наделяется чертами, отсутствующими в типовых сюжетах о блудном сыне, — например, постоянным желанием «выкупить» свой грех. Михаил Иванович отправляет внебрачного сына на обучение за границу, а «падшей дочери» намеревается предложить содержание. За громкими словами о неприязни к дочери и нежелании знать ее, просвечивает не столько «оскорбленная гордость», сколько желание развязать узел страдания, в который вплетены оба главных героя. По этой причине князь-отец лично приезжает в губернский город вместо того, чтобы перевести деньги почтой; затем прогуливается по саду, от которого «все близко», и, наконец, приходит на квартиру к Лизе. Своим стрем-

лением нивелировать разрастающуюся душевную боль, князь напоминает Алексея Каренина, который, как и в прежние времена, посылает Анне конверт с деньгами, вытесняя этой «заботой» уязвленную гордость и раненое самолюбие. Героев роднит и то, что свое состояние оба маркируют лексемой. В «Анне Карениной» читаем: «Алексей Александрович говорил так скоро, что он запутался и никак не мог выговорить этого слова. Он выговорил его под конец пелестрадал» [XVIII, 384]. В рассказе «Что я видел во сне...» князь Михаил Иванович восклицает: «Ради Бога, не будем говорить. Довольно я перестрадал. Теперь ничего нет для меня, кроме желания поставить ее в такое положение, чтобы она никому не была в тягость...» [XXXVI, 77]. И Михаил Иванович, и Каренин маскируют личные переживания деятельным добром, а озлобление героев в обеих ситуациях чередуется с эмпатией по отношению к Лизе и Анне.

Толстой наделяет героинь характеристиками, призванными оправдать или смягчить их положение. Анна называет себя «лежачим», а невестка говорит князю Михаилу Ивановичу: «Она дочь», тем самым, подчеркивая, что Лиза является частью его самого. Мироощущение невестки — Александры Дмитриевны — противопоставлено тому, что свойственно семье князей Ш. Толстой подчеркивает ее отличие по отношению к остальным членам семьи: «Невестка была тихое, кроткое существо, безропотно покорявшаяся мужу, но чудачка, как ее называли (некоторые считали ее даже дурочкой) <...> всегда рассеянная и с самыми странными, неподходящими к предводительше, неаристократическими мыслями, которые она вдруг выражала к удивлению всех, и знакомых мужа» [XXXVI, 76].

В рассказе Толстой использует излюбленный прием — включение в сюжет носителя религиозной правды, этически близкого патриархальному народному миру и резко выделяющегося из своей аристократической среды. Александра Дмитриевна, проповедуя любовь к ближнему, становится тем посредником, через которого осуществляется приближение героя к покаянию. Михаил Иванович сопротивляется воздействию христианской морали, но на следующий день умиряет гордыню и идет на квартиру дочери (как прежде поступил пушкинский Самсон Вырин). Заметим, что Лиза Ш. не инициирует примирение с отцом, как это



происходит в притче о блудном сыне и в «Униженных и оскорбленных».

Теперь рассмотрим полигенетичный образ падшей дочери — Лизы, варьирующий черты героинь и сюжетные ситуации «Семейного счастья», «Войны и мира» и «Анны Карениной».

В рассказе «Что я видел во сне...» Лиза Ш. предстает перед нами как «...живая, быстрая, грациозная девочка с черными блестящими глазами и распущенными русыми волосами на костлявой своей спинке» [XXXVI, 78], а Наташа Ростова — «...черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка <...> с своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголенными руками и маленькими ножками» [IX, 47]. Обе героини оказываются вдали от родного дома, и падение (случившееся или нет) происходит в отсутствие главы семейства. Лиза Ш. едет в Финляндию, где знакомится со шведом-студентом, соблазнившим ее и, как он объяснит позже, женатым. Наташа, оставшись в доме у Марьи Дмитриевны Ахросимовой без присмотра отца, уехавшего в подмосковную, совершает необдуманный поступок, воспринятый родными, а затем и князем Андреем, как падение (вспомним слова Болконского в разговоре с Пьером: «Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить» [X, 371]). Граф Ростов некоторое время после побега Наташи не осведомлен о ее поступке, а потому Ахросимова первой перенимает отеческие функции порицания, а затем прощения, одновременно являясь и хозяйкой «чужого» дома, который до истории с Курагиным был «родным» для Наташи. И хотя соблазнение происходит в «курагинской» сфере — театре и гостиной Элен, дом Ахросимовой становится локусом, откуда Наташа задумывает бежать, что и закрепляет за ней статус «падшей женщины».

Появившись в свете, и Лиза, и Наташа наслаждаются всеобщим вниманием. Видя свою привлекательность и успех в обществе, героини, тем не менее, сознают свое одиночество, потому что обе лишены возлюбленных, которые это общество могли бы для них заменить. Вследствие этого преамбулой падения обеих становится их желание самоутвердиться за счет любви к мужчине. Этот мотив, ставший особенно актуальным в конце 1850-х гг. и интегрируемый в «вопрос о женщине и о семейной жизни» [Эйхен-

баум: 327], намечается у Толстого в «Семейном счастье» и в полной мере реализуется в «Анне Карениной».

Однако ситуация, в которой оказываются Лиза и Наташа, не идентична ситуации Карениной. В любви Анны с самого начала очевидна предопределенность чувства, подсказанная рядом символических мотивов. Об этом нам говорят некоторые эпизоды, сопровождающие развитие отношений между Карениной и Вронским — например, смерть мужика под поездом или метель на пути в Петербург. Важно подчеркнуть, что любовь к мужчине стадийно различна для героинь Толстого. Так, импульсивная чувственность Наташи, предвосхищающая ее увлечение Анатоном, обусловлена отсутствием князя Андрея, который в конечном итоге провоцирует ее падение — присутствие объекта любви становится для нее необходимым: «Наташа чувствовала себя в эту минуту такую размягченной и разнеженной, что ей мало было любить и знать, что она любима: ей нужно теперь, сейчас нужно было обнять любимого человека и говорить и слышать от него слова любви, которыми было полно ее сердце» [X, 323]. В ситуации Лизы Ш. любовная тоска опосредована рефлексией над пребыванием в постылом ей обществе, как и сменой обстановки, приведшей к падению.

В Анне Карениной и Маше из «Семейного счастья» мы наблюдаем зарождение страсти, которое не поддается контролю или ограничению. Но если в «Семейном счастье» и «Анне Карениной» страсть может восприниматься как фатальный изъян человеческой натуры, то в «Войне и мире» и рассказе «Что я видел во сне...» Толстой намечает и описывает переход из области рефлексивного в область страсти. Инстинкт желания уничтожает рефлексию в тот момент, когда героини самостоятельно пытаются развязать любовный узел и не прибегают к советам любящих людей. Толстой пишет, что Лизе «не за что было держаться <...> мать свою она не любила, отец, как ей казалось, оттолкнул ее от себя» [XXXVI, 80], а Наташа Ростова «одна сама с собой старалась разрешить то, что ее мучило» [X, 333], т. к. старая графиня осталась в деревне. В обеих ситуациях героини оказываются обособленными от потенциальных советчиков, и в силу неопытности предпочитают «инстинкт» разумности: «Наташа успокаивалась на мгновение, но потом опять какой-то инстинкт <...> говорил ей, что вся прежняя чистота любви ее к князю Андрею погиб-

ла» [X, 334]. Подспудно осознавая свою моральную неустойчивость, героини влекутся к героям физически сильным и привлекательным: Лизе «жизнь представлялась в <...> его высокой, сильной фигуре» [XXXVI, 81], а Наташа «представляла себе лицо, жесты <...> этого красивого и смелого человека» [X, 334].

Погруженность героинь в любовное чувство сопровождается появлением деталей женского туалета — кружева или платья.

В «Анне Карениной» возникновение кружева, которое зацепилось о шубку и которое Анна пытается отсоединить, маркирует осознание ею своего увлечения. Вместе с тем функция кружева заключается в том, что оно маскирует эмоциональное возбуждение героини: «Анна Аркадьевна отцепляла маленькою быстрою рукою кружева рукава от крючка шубки и, нагнувши голову, слушала с восхищением, что говорил, провожая ее, Вронский» [XVIII, 149].

Мелкие быстрые движения руками — доказательство нервного состояния Карениной: «Любовь... — повторила она медленно, внутренним голосом, и вдруг, в то же время, как она отцепила кружево, прибавила: — Я оттого и не люблю этого слова, что оно для меня слишком много значит, больше гораздо, чем вы можете понять, — и она взглянула ему в лицо. — До свиданья!» [Там же].

За несколько минут до гибели Анна идет по платформе, и «две горничные <...> загнули назад головы, глядя на нее, что-то соображая вслух о ее туалете: «Настоящие», — сказали они о кружеве, которое было на ней» [XIX, 347]. Героиня надевает кружево на бал, где будет танцевать с Вронским, и предстает в кружеве, когда решается на самоубийство. В финальных сценах упоминание о кружеве возвращает читателя к начальному этапу любви Анны и Вронского, об этом, естественно, вспоминает и сама героиня: «Она вспоминала его слова, выражение лица его, напоминающее покорную легавую собаку, в первое время их связи» [XIX, 342].

В «Семейном счастье» Маша «хотела высвободить руку, но кружево рукава зацепилось за его пуговицу» [V, 131]. Наташа Ростова вышла в уборную оправить платье, там же возникает Анатолий и целует Наташу. В рассказ «Что я видел во сне...» Толстой включает метафору «невидимых нитей, связывающих их», которые «были уж так переплетены, что она чувствовала свое бессилие вырваться из них» [XXXVI, 80]. Кружево или выходное

платье подчеркивают светскость героинь, находящихся в пространстве, располагающем к падению. Это пространство противопоставлено дому как закрытому локусу, где героиня защищена от пагубного воздействия общества. И здесь появляются те же детали женскости, но представленные в ином модусе — женские рукоделия «как средства защиты от ужаса смерти, правильные и необходимые, но слабые и временные» [Плюханова: 314]. Лиза Ш. не совершает самоубийства, потому что к ней подбегает племянник, показывая игрушку, затем мысль о материнстве отвращает ее от попытки покончить с собой. Беременность она почувствовала, когда *вязала* (курсив мой. — А. Т.) одеяло, и это убедило ее в необходимости жить для «него» — так она называет ребенка. Материнство и рукоделие в этом эпизоде становятся коррелятами и показывают, что истинное назначение женщины, по Толстому, заключается не в следовании своим страстям, а в исполнении женского долга — обустройстве дома и рождении детей.

Тяга к смерти становится постоянным синдромом влюбленных толстовских героинь. Иногда мысль о самоубийстве возникает после разрыва с возлюбленным, иногда же символика смерти проявляется на первых стадиях любви, как в «Анне Карениной». В «Семейном счастье» о Маше говорится: «оставшись одна в своей комнате, я надеялась обдумать свое положение, но мне страшно было одной» [V, 132], мысль о суициде хоть и не выражена здесь явно, однако страх перед своими мыслями и одиночеством мог стимулировать мысль о смерти. Каренина бросается под поезд, Наташа Ростова чуть не отравилась мышьяком, Лиза Ш. «достала яду, всыпала в рюмку и готова была выпить».

Помимо того, что Ростова и Лиза обольщены женатыми молодыми людьми, обе они проходят через «заражение взглядами и улыбками» [XXXVI, 80], которое сопровождается появлением дьявола или черта как символа грядущего падения. В рассказе «Что я видел во сне...» сообщается:

Как это сделалось, как, когда из-за этих взглядов и улыбок выступил дьявол, в одно и то же время схвативший их, она не могла бы сказать, но когда она почувствовала страх перед дьяволом, невидимые нити, связывающие их, были уж так переплетены, что она чувствовала свое бессилие вырваться из них и всю надежду возлагала уже на него, на его благородство [Там же].

Черт или дьявол возникает в сюжетах Толстого не только как метафорический образ, маркирующий любое проявление зла (от дежнего оборота до искушения), но может иметь и буквальное материальное воплощение, как в «Войне и мире», когда «в четвертом акте был какой-то черт <...> Наташа только это и видела из четвертого акта...» [X, 333]. Сценический персонаж становится предупреждением для Наташи — она замечает его, но не соотносит увиденное с происходящим, как и не подозревает, что Анатолий, упомянутый в одном ряду с чертом («Наташа только это и видела из четвертого акта: что-то волновало и мучило ее, и причиной этого волнения был Курагин, за которым она невольно следила глазами» [Там же]), предстает в роли дьявола-искусителя, впоследствии соблазнившего ее.

И после этой сцены Толстой указывает на взаимно сфокусированный взгляд героев: «за которым она невольно следила глазами», «Наташа <...> оглянулась на него», «Он <...> нежно улыбаясь, смотрел на нее» [Там же].

Черт как аллегорический образ соблазнения появляется и в «Семейном счастье», где Машу «тянуло <...> броситься *очертя голову* [курсив мой. — А. Т.] в открывшуюся вдруг, притягивающую бездну запрещенных наслаждений» [V, 132], и в «Анне Карениной», где дьяволом герои называют ревность Анны. Связь слов «очертя» и «черт» каламбурная, однако нельзя отрицать присутствие «демонизма» в ситуации из «Семейного счастья». Устаревшая форма краткого действительного причастия «очертя» напрямую связана с традицией очерчивать вокруг себя круг в целях защиты от нечистой силы [Шанский: 192]. Со временем этимология идиомы стала неочевидной, но в контексте ситуации Маши и маркиза может буквально пониматься как «защита головы», то есть сознания героини от дьявольского искушения итальянцем. Важным становится упоминание о бездне, которая может символизировать здесь ад, манящий и искушающий, но обманчивый, чем, вероятно, объясняется близкое расположение двух демонологических лексем — «очертя» и «бездну». Но наиболее сильно демоничность страсти акцентирована в рассказе «Дьявол» (1889, 1909), где Толстой не дает возможности герою победить страсть.

Наташа в первое время после случившегося, как и прочие «падшие дочери», не осознает того, что Анатолий погубил ее репу-

тацию. Раскаяние в содеянном наступает не мгновенно — Наташа не верила Марье Дмитриевне до тех пор, пока Пьер не подтвердил ее слов о женитьбе Анатоля. И отравилась Ростова мышьяком не потому, что ей невыносимы были муки совести. В последней главе второго тома Наташа все острее начинает переживать свою вину, но все еще не может признать Курагина «дурным». Сам Пьер поначалу рассуждает о Наташе в том же ключе, в каком отзывается о женщинах князь Михаил Иванович Ш. (подобного мнения придерживается и Позднышев в «Крейцеровой сонате», безжалостным образом разрешивший ситуацию падения собственной жены): «Да, — думал он, — какое суеверие чистота женщин. Напротив, они не знают стыда, у них нет стыда» [XXXVI, 78], а Пьер вспомнил о своей жене: «Все они одни и те же», — сказал он сам себе, думая, что не ему одному достался печальный удел быть связанным с гадкой женщиной» [X, 363]. Но любовь героев оказывается сильнее осуждения, которое превращается в жалость в тот момент, когда они наблюдают изможденных (бледных и исхудавших) от страдания героинь.

В романе Толстой не доводит линию Наташи-Анатolia до трагической развязки, желая, по-видимому, воскресить духовный облик Наташи через прощение Пьера и Болконского. Нестандартный подход Толстого к этому вопросу характеризуется тем, что он лишает графа Ростова важных отеческих функций — порицания, страдания и прощения, перекладывая их на других героев. Марья Дмитриевна сразу после случившегося стыдит Наташу, затем прощает, а Безухов и князь Андрей страдают и осуждают Ростову до тех пор, пока не откроют в себе чувства всепрощающей любви к ней. Толстой разрушает классическую притчевую пару «отец-дочь», но не может целиком отречься от нее в силу действующих тогда представлений о чести (абсолютное оправдание поступка семьей и окружающими Наташи было бы столь же парадоксальным явлением, как и отсутствие полностью негативных откликов на ситуацию падения). По этой причине Толстой не отказывается от притчи, а трансформирует ее сюжет в собственных целях.

Важно, что князь Андрей в разговоре с Пьером называет Наташу «падшей женщиной», которую он не может простить, потому что «не желает идти по следам этого господина» [X, 371], то есть Анатоля. И вновь уязвленная гордость, оскорбленное са-

моллюбие превалируют над состраданием, о котором говорит Пьер, любящий Наташу и пытающийся оправдать ее, подобно тому, как делает это княгиня Александра Дмитриевна в рассказе «Что я видел во сне...», уговаривая Михаила Ивановича Ш. простить дочь.

Сама Лиза тяжело переносит собственное и отцовское страдание, но не решается навестить Петра Ивановича с тем, чтобы узнать о делах отца и его возможном приезде. Это отличает героиню от «блудных» или «падших дочерей», которые возвращаются в отчий дом<sup>3</sup> — так поступает Наташа в «Униженных и оскорбленных», несмотря на неосуществленные попытки отца к примирению (он лишь стоит у ее дверей), то же видим и в «Войне и мире», когда Наташа подходит к постели раненого Болконского и просит прощения.

Появление младенца в финале рассказа окончательно разводит текст Толстого и евангельский сюжет — ребенок как плод преступной страсти редко фигурирует в других текстах о блудной дочери (за исключением линии Нелли в романе Достоевского), но его присутствие омрачает обновленные отношения отца и дочери: «Но ребенка он избегал видеть и не мог победить в себе чувства отвращения, омерзения к нему. И это было источником страданий дочери» [XXXVI, 85]. Таким образом, круг страданий главных героев остается незавершенным, как и сам рассказ.

В неприязненном отношении Михаила Ивановича к ребенку проявляется не только отождествление внука с отцом-соблазнителем, которого князь презирает, но и то, что ребенок напоминает о страдании дочери и отца. То же пренебрежение мужчины к младенцу мы наблюдаем в других текстах Толстого. Так, «прекрасный ребенок внушал ему [Левину] только чувство гадливости и жалости» [XIX, 296], Вронский практически не интересуется своей маленькой дочерью, а Николай Ростов называет младенца «куском мяса». Все это означает то, что мужчины у Толстого в большинстве случаев не так чувствуют новорожденного, как женщины.

В образе Лизы Толстой контаминирует черты трех «падших» героинь: Лиза — соблазненная девушка (как Наташа), мать (как Маша) и целиком отдавшаяся погубившему ее чувству (как Ан-

---

<sup>3</sup> За исключением Дуни из «Станционного смотрителя», которая не делает явных попыток наладить отношения с отцом.

на). Мотив падения, переходящий из текста в текст и остающийся неизменным, всякий раз по-новому встраивается в систему меняющихся взглядов Толстого, и объединяет его произведения в единый текст, полный несхожих смыслов, но обладающий общей поэтикой.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Плюханова: *Плюханова М. Б.* Рассказ «Метель» в системе ассоциаций Толстого // Лев Толстой в Иерусалиме: Материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея». М., 2013.
- Толстой: *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1935–1958.
- Шанский: *Шанский Н. М.* Лингвистические детективы. М., 2002.
- Эйхенбаум: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб., 2009.



## К ПРОБЛЕМЕ ПОЭТИКИ ФРАГМЕНТА: «МЕРЦАЮЩАЯ» МЫСЛЬ И ПОИСК ФОРМЫ В ПЕРВОЙ ПРОЗЕ Б. ПАСТЕРНАКА

Олеся Бармина  
(Новосибирск)

В числе незавершенных текстов Б. Пастернака сохранились разрозненные фрагменты юношеской прозы, датированной 1910–1912 гг. Прозаические опыты не стали еще предметом комплексных развернутых исследований<sup>1</sup>, однако все, кто обращался к ним, в целом приходят к заключению, что ранние тексты представляют собой «зачаток и прообраз будущей новаторской пастернаковской прозы» [Юнгтрен: 2]. Эту особенность необходимо учитывать при анализе формирования авторского стиля и поэтики.

Насколько можно судить по имеющимся источникам, Пастернак не готовил раннюю прозу к публикации, тексты этого периода скорее воспринимались автором как черновики или наброски. Жанр фрагмента предполагает незавершенность, но фрагментарность первой прозы Пастернака — черта не только формальная. Внутреннее построение фрагментов также отличается отрывочностью, регулярно повторяемой на разных композиционных уровнях, что создает ощущение подвижности текстов. В статье мы рассмотрим особенности композиции первой прозы Пастернака и поэтику фрагмента.

В прозе 1910–1912 гг. одной из центральных оказывается тема, которую можно обозначить как «поиск формы». Она звучит во фрагменте «Прежде всего мне хочется говорить...», где встречается одна из первых формулировок личной философии творчества Пастернака. Автор размышляет о том, что действительность «усе-

---

<sup>1</sup> Можно указать на отдельные работы, посвященные материалам 1910–1912 гг.: *Горелик Л. Л.* «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. М., 2011; *Котукова Е. Ю.* Концептосфера творчества в ранней прозе Б. Пастернака: аксиология художественного пространства: Дисс. канд. филол. наук. Магнитогорск, 2009; см. также [Клинг].

чена», а задача поэта — найти для нее «вторую часть», другими словами — форму, воплотить ее в художественном произведении.

Во фрагменте «Уже темнеет. Сколько крыш и шпицей!» Реликвимини, персонаж, воплощающий alter ego Пастернака<sup>2</sup>, переживает вдохновение как сострадание миру, нуждающемуся в выражении, и видит задачу художника в том, чтобы «разместить» сумерки [Пастернак 2004: 428]. Употребленное в этом контексте слово «разместить» указывает на пространственный характер действия: поэту необходимо придать какую-то протяженность художественному миру или, напротив, ограничить его, задать рамки. Художественное пространство самого отрывка строится в соответствии с этой необходимостью. Действие происходит в сумерках, когда на город спускается густой туман, маркирующий исчезновение границы между сном и явью («как будто мы снимся предметам»), между жизнью и смертью (трамвай «как вызванный на сеансе спиритов покойник»). Многократно подчеркнутая «пограничность» указывает на мистериальные свойства художественного пространства, в котором происходит рождение мира и творчества<sup>3</sup>. Как справедливо замечает О. А. Клинг, в ранней прозе Пастернака часто художественный мир предстает как «не просто изображенный, но и созданный», то есть выросший «из гротескного сознания писателя» [Клинг: 39]. В этом отрывке художественный мир буквально создается здесь и сейчас, и кому принадлежит авторство этого мира — не вполне понятно, поскольку на протяжении фрагмента несколько раз происходит смена типа повествователя.

Фрагмент начинается со стихотворной строки; во втором абзаце представлена картина вечернего города, которая охватывает большие пространства и детали, что позволяет говорить о повествовании, не ограниченном пространственными рамками. Далее появляется указание на определенную точку, с которой обозревается пространство, что косвенно свидетельствует о присутствии в тексте персонажа-рассказчика: «...там целый томик кленовых листьев <...> несколько далее девушка...» (здесь и далее курсив

<sup>2</sup> В письме А. Л. Штиху от 10 июля 1914 г. Пастернак называет Реликвимини собственным «псевдонимом-эмблемой» [Пастернак 2005: 183].

<sup>3</sup> Как пишет Е. М. Тюленева, мистериальное пространство у Пастернака сродни пустоте, являющейся лоном мира и творчества [Тюленева].

мой. — О. Б.). Появление рассказчика маркировано личным местоимением: «...пересекает кто-то площадь по направлению *ко мне*...». Основная автохарактеристика рассказчика звучит в его фразе о Реликвимини: «...да ведь это Реликвимини, я с ним учился когда-то в гимназии. И он так хорошо писал мне сочинения...» [Пастернак 2004: 421]. Обозначая Реликвимини как носителя творческого потенциала, рассказчик будто складывает с себя авторские полномочия, его голос уходит на второй план, в тексте начинает преобладать речь героя. Когда Реликвимини пропадает из поля зрения, рассказчик снова берет на себя повествовательную функцию, но уже не претендует на роль всеведущего повествователя, его речь начинает перемежаться с внутренним монологом и напоминает поток сознания. В описании встречи Реликвимини и Македонского появляются фразы, указывающие на неуверенность говорящего («верно», «может быть»). Сохранились два варианта финала этого фрагмента, в обоих очевидно варьирование типа повествователя. В одной из версий смена типа повествователя эксплицирована в отдельном абзаце: «Здесь прекратится идиотское непонимание Реликвимини со стороны какого-то Койнониевича» [Там же: 429]. Вычеркнутая строчка «Я — Сальери и многое узнал о Реликвимини потом» отмечает очередной переход права голоса от всеведущего повествователя к герою-рассказчику. Во втором варианте финала повествовательная инстанция раздваивается: рассказчик покидает героев, а взгляд повествователя следует за Реликвимини и Македонским. Многократная смена типа повествователя указывает на то, что границы художественного мира еще не установлены.

Отрывочность характеризует и речь Реликвимини: героя периодически заставляют замолчать посторонние звуки, прерывают собеседники или он сам останавливает себя. Речь Реликвимини многословна, насыщена образными выражениями и создает ощущение затуманенной мысли, подобно тому, как затуманено пространство, в котором находится герой. Реликвимини в поисках нужного выражения оставляет одну за другой начатые линии рассуждений и просит не прерывать его, точно пытаясь не упустить еще не оформившуюся мысль.

Во фрагменте «Пробудиться — это не всегда — потерять сновидение...» видно, как ускользающая мысль постепенно «нащупывается» повествователем. В своих размышлениях он сначала

идет от противного, утверждая, что пробудиться — не то же самое, что потерять сновидение. Затем при помощи анафоры создается параллель: справиться со сновидением — значит, увидеть «драму сна». Дальнейшее развитие мысли строится на противопоставлении двух категорий людей, существующих в разных плоскостях: страдающие бессонницей живут в горизонтальном мире, а «засыпающим» доступно движение по вертикали. Результатом этих размышлений становится формулировка, в которой соединяются «драма» и «пробуждение»: «Человек — это существо драматическое. Человек — это существо пробуждений» [Пастернак 2004: 467]. Эта строка, выделяющаяся из текста параллельной конструкцией, отличается смысловой насыщенностью, характерной для поэтического текста. Потеря мысли сначала отражается в лексике: появляются слова со значением отсутствия («потеря», «пропажа», «небытие»). Парцелляция, пропуск подлежащего, а также существительного в винительном падеже, которое бы относилось к переходному глаголу «скажет», становятся знаками разрушения структуры текста, перехода к разговорному стилю, практически к потоку сознания. Мысль в этом фрагменте обозначена как действующее начало, подчиняющее себе человека («...человек — это тоже доля сновидения, с которым *справилась* мысль...») [Там же: 467]).

Стремление поймать ускользающую мысль приводит к семантической концентрации — во фрагментах особую значимость приобретают парадигматические отношения, включающие в себя сети сходств и противопоставлений, тематических перекличек. Даже в более крупных фрагментах, где намечены образы персонажей и представлено пространство, отсутствует последовательность повествовательных событий. Роль прозаической событийности во фрагментах играет событие-состояние, изменение которого создает эмоциональную динамику сюжета, приближающегося к лирическому [Чумаков: 12]. В связи с этим особое значение приобретает идея, озвученная во фрагменте «Пробудиться — это не всегда — потерять сновидение...». Сон в этом тексте можно интерпретировать как предчувствие вдохновения, а возможность справиться с ним, увидеть «драму сна» — как стремление уловить ускользающую мысль, закрепить ее в устойчивой форме художественного произведения. Параллель «пробуждение – драма» тесно связана с театральной проблематикой, актуальной для

Пастернака в 1910-е гг. Как отмечал Л. Флейшман, пастернаковская концепция поэтического творчества в этот период особенно близка понятию «театральности как выхождения человека за собственные пределы» [Флейшман: 361]. Согласно Пастернаку, поэт не имеет собственных слов (в этом он подобен актеру), все, им написанное, приходит свыше. В этом фрагменте пассивность поэта в момент вдохновения является обязательным условием «пробуждения»: способные увидеть Бога «знают, что не оскорбят своего сна, не исказят его». Ю. Н. Чумаков, исследуя проблему лирического сюжета, усматривает связь между сном и поэтическим вдохновением. Состояния спящего и автора стихов схожи по типу измененного сознания, а сам процесс возникновения лирического текста близок логике сновидения [Чумаков]. Подобно тому, как спящий человек не может контролировать развитие сна, поэт в момент вдохновения идет за мыслью, осознаваемой им по мере ее появления в тексте. И чем больше автор способен подчиниться приходящей извне мысли, тем ближе к «наивысшей реальности» будет написанное им произведение. Сам фрагмент можно рассмотреть как иллюстрацию шаткого баланса между формой и содержанием: построение фрагмента становится отражением запечатленной в нем мысли о создании лирического текста по логике сновидения.

Таким образом, актуальные для творчества Пастернака вопросы искусства возникают уже в ранних текстах. Одной из центральных проблем первой прозы становится поиск формы, который связан с задачей поэта преобразовать действительность в художественное произведение. Фрагментарность текстов отражает поиск формы на композиционном уровне: подвижность фрагментов указывает на формирование еще не установившейся, «мерцающей» мысли. Для Пастернака поиск выражения будет актуален и в более поздние годы. В широком смысле он выразится в характерной пастернаковской «экспансии» литературных форм и жанров: автор будет пробовать себя в эпосе, драме, будет заниматься переводами и т. д. Фрагментарность как композиционный принцип станет в дальнейшем отличительной чертой авторского стиля, которая отразится и в итоговом произведении Пастернака — романе «Доктор Живаго».

## ЛИТЕРАТУРА

- Клинг: *Клинг О. А.* Пастернак и символизм // Вопросы литературы. 2002. № 2. С. 25–59.
- Пастернак 2004: *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 3.
- Пастернак 2005: *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 7.
- Тюленева: *Тюленева Е. М.* Творчество Б. Пастернака 1910–1920-х годов: Мифо-мышление и поэтика текста: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Иваново, 1997.
- Флейшман: *Флейшман Л.* К характеристике раннего Пастернака // От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006.
- Чумаков: *Чумаков Ю. Н.* В сторону лирического сюжета. М., 2010.
- Юнгтрен: *Юнгтрен А. Juvenilia Б. Пастернака: шесть фрагментов о Релинkevимини.* Stockholm, 1984.

## ГЕРОЙ-ИНТЕЛЛИГЕНТ В ПОВЕСТИ КЕДРА МИТРЕЯ «ДИТЯ БОЛЬНОГО ВЕКА»

Лариса Дмитриева  
(Ижевск)

Творчество первого профессионального удмуртского писателя и классика удмуртской литературы Дмитрия Ивановича Корепанова (1892–1949), писавшего под псевдонимом Кедр Митрей, начинается после Первой русской революции 1905–1907 гг. Его судьба уникальна и вместе с тем типична для своей эпохи. Современник младшего поколения русских модернистов (акмеистов, футуристов, имажинистов и пр.), он начал создавать удмуртскую литературу на русском языке. Его творчество относится к начальному этапу в истории удмуртской литературы, для которого характерен просветительский пафос, некоторые романтические черты, в частности — увлечение местным фольклором.

В 1911 г. Кедр Митрей дебютировал в петербургской газете «Столичные отзвуки» с удмуртской легендой о богатыре «Эш-Тэрек», которую в 1915 г. переработал в одноименную трагедию в духе Шекспира и «Бориса Годунова» Пушкина, тем самым создав первую национальную трагедию.

Другое раннее и весьма значительное как для автора, так и для удмуртской литературы в целом произведение, автобиографическая повесть «Дитя больного века» (1911), было опубликовано значительно позднее, в 1965 г., с большими цензурными изъятиями и правкой стиля писателя. Полный текст появился лишь в 1990-е гг.

В повести развивается тема культурного строительства и самосознания удмуртского интеллигента. В тексте описано приобщение выходца из крестьян, воспитанника Казанской учительской семинарии Дмитрия Корепанова к иной социальной и культурной среде или, как пишет сам герой-рассказчик, к «интеллигентскому кругу». Это необходимо герою для того, чтобы стать представителем, прежде всего, национальной интеллигенции и тем самым преодолеть обычную ситуацию, когда «часть удмуртов, получив-

ших образование, сторонилась своего народа, скрывала свою национальность, стыдилась ее, стремясь избежать бытового унижения на национальной почве» [Васильева: 12].

Отношение к своему народу определяет специфику повести. Простые мужики-удмурты неодобрительно относятся к обучению Дмитрия в семинарии, а родной отец всячески препятствует своему сыну. Удмуртский поэт и общественный деятель Кузедуб Герд писал о таком типичном отношении удмуртских крестьян к образованию своих детей: «Дышетскем удмуртьёс <...> кытчы ке жучёс пёлы ужаны кошко, удмурт калыкез пеймыт дуннее курадзыны кельто. Соин удмуртьёс пизэс дышетскыны сётыкузы — “дышетскиз ке, со милемыз сюдись-утялтысь, милям пимы уз лу ни” — шуыса верало» [Герд: 4] («Образованные удмурты <...> уходят работать к русским, удмуртский народ оставляют страдать в темном мире. Поэтому удмурты, когда отдают в учение своих детей, говорят, что если выучатся, они нам кормильцами, нашим сыновьями уже не будут». Здесь перевод мой. — Л. Д.). В другом эпизоде повести крестьянские девушки сравнивают Дмитрия со своим школьным учителем-удмуртом, который не разговаривает с ними на родном языке. Повествователь противопоставляет этому герою молодую удмуртку, сельского фельдшера. Она прекрасно владела русским языком и в то же время «никакого повода <...> не дала для заключения о каком-либо пренебрежении или брезгливом отношении ее к родному языку» [Кедра Митрей: 185].

Коллизии, показывающие различное отношение образованных удмуртов к родному народу, обобщаются повествователем:

Есть такие даже лица, что, впадая в крупную и глупую ошибку, отказываются от родного языка будто бы забыли уж его, думая поставить себя выше, чем они есть, говорят русским языком, коверкая слова и неудачно произнося звуки [Там же].

Повествователь негативно относится к людям, отказывающимся от своего происхождения. Отношение к своему народу и языку — это важный критерий, с помощью которого проверяется духовный уровень героев и прежде всего — Мити Корепанова.

Литература играет важную роль в самовоспитании героя. Семинарист Митя Корепанов, не так давно превратившийся из неистово верующего в ярого атеиста, строит свое поведение, опираясь



на литературу, которая подтвердила истинность его новых взглядов. Он ориентируется на произведения писателей со сходной биографией, преимущественно выходцев из крестьян и разночинцев — А. Шеллера-Михайлова, С. Дрожжина, А. Чехова, Ф. Достоевского.

Автобиографический роман Шеллера-Михайлова «Гнилые болота» (1861) актуален для героя повести, так как иллюстрирует необходимость не книжного, а живого диалога с воспитателем, который сумел бы вырастить своих подопечных людьми с активной жизненной позицией. Ср. в двух текстах авторскую негативную оценку воспитательной работы в учебном заведении: «Вообще учителя производили на нас не очень приятное впечатление; каждый по-своему умел убивать время без пользы для учеников <...> в то время, когда наши умы жаждали жизни и свежего воздуха» [Шеллер-Михайлов: 152], и — «Учащиеся жаждали указаний к жизни от воспитателей, но тщетно — воспитатели не были на это отзывчивы» [Кедра Митрей: 150]. В романе Шеллера-Михайлова к ученикам, «жаждущим жизни», приходит новый учитель — преподаватель русской словесности Носович, который стал «крестным отцом <...> умственного воспитания» [Шеллер-Михайлов: 167]. Носович — это проводник идей самого Шеллера-Михайлова, за которым утвердился слава «беллетриста-воспитателя» и творчество которого отличается тенденциозностью и публицистичностью. Кедра Митрей же в своей повести сумел избежать дидактизма, благодаря самоиронии героя и сочувствию повествователя к самостоятельным поискам героем (часто меняющего свои взгляды) абсолютной правды.

Разочаровавшийся в идее осуществления правды в жизни Митя Корепанов решил последовать примеру героев Шеллера-Михайлова:

Я хотел было остановиться на той ступени, на которую привел Шеллер-Михайлов одну из трех категорий людей, — это быть полным материалистом и думать только о своем животе и все стремления свои направить к этому. Но ведь я не животное какое-нибудь, все-таки я наделен разумом! [Кедра Митрей: 150]

Высказывание героя повести о категориях людей становится понятнее при сравнении этой цитаты с записью в дневнике Кедра Митрея. Он причисляет себя к третьей категории:

Есть люди, сознавшие, что правды нет на земле и не может быть — эти алчут только смерти... Ш.-Михайлов. Я принадлежу к этой последней категории людей и мой единственный исход — смерть. Д. Корепанов [Сборник 1912: 273].

Обратим внимание на введение темы суицида в повесть:

Я тут передумал все способы самоубийства... <...> Я все же остался жив... Да, продолжаю жить! Почему? Не знаю сам! <...> Скорее всего, дело тут таится в том, что взгляды мои несколько изменились. Правды я не достигну, жить придется тяжеленько, но мерцает нечто предо мной более отрадное, приятное. Я за этим-то лучшим нахожусь сейчас в погоне, претерпевая и перенося все неудачи и неприятности... [Кедра Митрей: 151].

Героя повести спасло от смерти не только желание жить, но и творчество. Ведение дневника и переписки с близким другом позволило герою переосмыслить свое положение. Корепанов пишет: «<...> взгляды мои несколько изменились».

Герой по-своему интерпретирует литературный материал. Из повести известно, что Митя стал атеистом в 1906 г., прочитав антирелигиозную литературу, распространявшуюся в годы Первой русской революции. Чтобы утвердиться в своей новой позиции, он ищет подтверждение в прочитанных им текстах и в спорах их цитирует. Например, он обращается к Чехову в споре с учителем закона божия: «“Вера есть выражение не развития и невежества”, — говорит Ант. Чехов. С ним я вполне согласен» [Там же: 187]. Герой неточен в цитате: это высказывание героини о своем муже из рассказа Чехова «Жена», где изображается, по выражению А. Измайлова, «тип русского равнодушника», который одинаково ненавидит и религиозных людей, и атеистов: «Перед Чеховым явно носился образ холодной, изверившейся и все возненавидевшей души» [Измайлов].

В другом споре — с человеком не столь образованным как законоучитель Корепанов говорит: «Но ведь отрицающие божество лица живут не хуже других, если не лучше, — вероятно атеисты и берут это положение в основу своих убеждений» [Кедра Митрей: 174]. Эта мысль, по нашему мнению, была навеяна чтением книги английского филолога и общественного деятеля Дж. Блекки «Четыре фазиса нравственности (Сократ, Аристотель, христианство и утилитаризм)», проповедующего христианскую этику.

Скорее всего, герой повести пересказывает следующий отрывок из труда Блекки:

Есть много побудительных причин, заставляющих массы людей быть добродетельными, не уступая в праведности почтенным книжникам и фарисеям — причин, независимых от надежды на награды и наказания в будущей жизни; нельзя предполагать, чтоб люди, одаренные большей нравственной чуткостью, чем заурядные массы — чтоб те, для кого безчестная и грязная жизнь невозможна при каких бы то ни было условиях, стали бы более нравственны в силу ожидания награды в будущей вечной жизни, как и из страха позора в этой временной. Эти люди живут благородно, по той же причине, в силу которой они все, что ни делают, делают хорошо [Сборник 1912: 297; Блекки: 271].

Следует заметить, что Блекки этим тезисом хочет утвердить обратное: «христианская нравственность <...> простую праведность книжников и фарисеев <...> считает недостойной высокого нравственного стремления» [Блекки: 279]. Но герою повести Мите Корепанову необходимо любым способом убедить себя и других в необходимости отрицания Бога. Корепанов все же сомневается в правильности своей позиции: «Отведав обе крайности, я ищу середины между ними. Крайность в вышеописанных взглядах несомненна, а правду найти трудно» [Кедра Митрей 1965: 174].

В письмах, сохранившихся в архиве писателя, говорится о значении литературы в его воспитании, даже в быту. В письме своей приятельнице Е. А. от 11 мая 1910 г. Д. И. Корепанов пишет:

<...> Мы <семинаристы. — Л. Д.> народ действительно неловкий в обращении, может быть, не знаем никакого такта, никакой светской тонкости. <...> Мы живем в зарешетчатой обители, принуждены вести замкнутую жизнь! Следствием этого оказалась бы с нашей стороны даже чрезмерная грубость, если бы она не умерялась, хотя и немного, чтением писателей. Эти же писатели знакомят нас теоретически с жизнью в свете. Хорошо еще и это для нас. Все это, однако, без практики недостаточно и отсюда естественно, что мы выставляем себя в таком отрицательном <так!> деликатному обращению [Сборник 1912: 257].

Соблюдение этикета значимо для героя повести «Дитя больного века», и он постоянно сомневается в себе из-за отсутствия достаточных, по его мнению, знаний в этой области:

Он <помощник писаря Гриша. — Л. Д.> привстал и пожал чуть-чуть мою руку, не говоря ни слова, облик его был симпатичен, но было видно, что он, хотя высказывался по наружности интеллигентным, но не имел никаких понятий о светских приемах. (Спешу оговориться: я и сам похож на него в последнем — не знаю светских приемов) [Кедра Митрей: 172].

Ср. другой пример: «Я боялся очутиться в обществе этой «авантажной» барышни, тем более, что я непривычен к обращению, невежда относительно утонченной деликатности» [Там же: 174].

Желание героя выставить себя в хорошем свете приводит его к курьезным ситуациям. Например, Митя после дальней дороги решил почистить на опушке пыльные сапоги, но был искусан комарами: «Вот какую прекрасную рожу достал я... <...> Сапоги с блеском, лицо с пятнами» [Там же: 147].

В другом эпизоде герой пишет неграмотному отцу-крестьянину назидательное письмо литературным стилем, используя абстрактные выражения «аскетизм», «фанатизм», «жертва». После письма герой вводит специальную приписку:

Р. S. Любезный читатель сего письма, кто б ты ни был, но я прошу читать родителям пояснее, чтоб смысл письма не остался для них смутным и непонятным. А то в прошлый год часто случалось так, что не разбирали как следует и объясняли совершенно по-другому, вследствие чего выходили недоразумения и родители огорчались. 1910 г. 5-го января [Там же: 149].

Дмитрий обнаруживает себя знатоком этнографии удмуртов, он находит в словаре ошибки в написании имени удмуртского божества<sup>1</sup>. Однако тут же следует эпизод, в котором показана неосведомленность героя. Малообразованная свояченица, Александра Васильевна, увидев его за чтением, решила проверить его на знание табуированной лексики. Дмитрий только позднее догадался о значении непристойного выражения и был в «сильном еще негодовании» [Там же: 179–180] на свою вульгарную свояченицу,

---

<sup>1</sup> «Например, наткнулся на слово «калдыкмуае» — что такое? — вотское слово. Не слышал! Читаю объяснение: «богиня у вотяков и покровительница вотячек». Но тогда зачем же коверкать слова; и вовсе не калдык, а калды, и не мумае, а мумы» [Кедра Митрей: 179].

которая касается темы, неприличной для разговора в интеллигентском кругу.

В характере Дмитрия Корепанова присутствуют черты культурного героя. Он гордится тем, что посадил около своей усадьбы сад; обустраивает для себя «кабинет» в деревенской избе (обклеивает стены бумагой, развешивает свои рисунки и репродукции, изображающие сценки из жизни писателей)<sup>2</sup>. Сходные мотивы можно отметить в автобиографии Дрожжина, которую читал Корепанов<sup>3</sup>. Герой Дрожжина упоминает о том, что в огороде «чудно и густо разрослись еще в детстве посаженные мною кусты черной и красной смородины, рябина, черемуха и орешник»; «По стенам избы развесил портреты особенно мною любимых писателей» [Дрожжин: 76].

Автобиографическая повесть «Дитя больного века» свидетельствует об опыте самовоспитания молодого человека, о его моделировании поведения интеллигента на основе прочитанной им художественной литературы. В повести создан идеальный портрет героя-интеллигента, подвижного благородными помыслами, отличающегося начитанностью, хорошими светскими манерами, опрятной одеждой. Но это лишь жест на публику, внешний портрет, излишняя забота о котором заставляет повествователя иронизировать над своим героем. Повествователь серьезен, когда говорит об идеалах героя: о его попытках быть честным перед самим собой и о благородной цели просвещения своего народа.

Первые шаги Кедр Митрея в литературе определили основные темы его творчества на последующие годы. Лучшие его произведения были созданы на основе истории и фольклора удмуртов. После революции он возглавлял филологическую кафедру УГПИ, сектор языка и литературы УдНИИ, Союз писателей УАССР. Однако в советских условиях оказалась невозможна творческая свобода: «С начала 30-х годов он почти не создает новых произведений, издает учебники, научные статьи, постоянно “исправляет”, осмысляет и критикует свои прежние произведения» [Домокош: 205]. В 1937 г. писатель был репрессирован, в 1948 г. —

---

<sup>2</sup> «В особенности нравилась мне картина, изображающая посещение Пушкиным Гоголя» [Кедр Митрей: 156].

<sup>3</sup> «Прочитал автобиографию поэта-крестьянина Дрожжина. Ах, как восхваляют его! А жизнь его была тоже тяжелая!» [Кедр Митрей: 188].

репрессирован повторно, умер в ссылке от переохладения и истощения, а место его захоронения до сих пор неизвестно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Блекки: *Блекки Дж. С.* Четыре фазиса нравственности: Сократ, Аристотель, христианство, утилитаризм. М., 1905.
- Васильева: *Васильева О. И.* Удмуртская интеллигенция. Формирование и деятельность. 1917–1941 гг. Ижевск, 1999.
- Герд: *Герд К.* Вордскем удмурт кыл сярысь [О родном удмуртском языке] // Гудыри. 1924. 29 июня. С. 4.
- Домокош: *Домокош П.* История удмуртской литературы. Ижевск, 1993.
- Дрожжин: Жизнь поэта-крестьянина С. Д. Дрожжина (1843–1905 гг.), описанная им самим и избранные стихотворения. М., 1906 / <http://www.knigafund.ru/books/8460/read> (дата просмотра: 13.10.2014).
- Измайлов: *Измайлов А. А.* Вера или неверие // Литературный Олимп. М., 1911 / [http://az.lib.ru/i/izmajlow\\_a\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/i/izmajlow_a_a/text_0040.shtml) (дата просмотра: 15.10.2014).
- Кедра Митрей: *Кедра Митрей.* Дитя больного века // Инвожо. 2005. № 9–10.
- Кедра Митрей 1965: *Кедра Митрей.* Избранное. Ижевск: Удмуртия, 1965.
- Сборник 1912: Сборник тетрадей по арифметике, географии, естествоведению и алгебре, выписки из книг и стихотворения Корепанова Дмитрия Ивановича, воспитанника 1-го класса Казанской учительской семинарии. Книга 2-я. Россия, г. Казань, 1912 г. // Национальный музей им. К. Герда. Ед. хр. 27562/1-УРМ.
- Шеллер-Михайлов: *Шеллер-Михайлов А. К.* Гнилые болота; Беспечальное житье. М., 1984.

## КИНОТЕКСТЫ 1910-х: РИЖСКИЕ ЗАМЕТКИ ПО КИНОИУДАИКЕ

Светлана Погодина  
(Рига)

Одним из малоизученных аспектов исследования российского дореволюционного кинематографа является киноиудаика. В ее исследовательскую орбиту попадает *Yiddish Cinema*, или еврейское кино, на чью уникальную и самобытную структуру в свое время обратил внимание Р. Янгиров [Янгиров 2011: 57–72]. Еврейское кино России, при всей расплывчатости и условности формулировки, отражает феномен *Yiddishkeit* — внесоветской этнической субстанции, в пределах которой вырабатывалась своя идеология. Культурный феномен *Yiddish Cinema* развивался на западных окраинах Российской империи, в пределах «черты оседлости». Поэтому разумно говорить о разделении еврейского кинонаследия по позднейшей государственной принадлежности между Польшей, Россией, Украиной, Белоруссией и странами Прибалтики, среди которых особое место занимает территория Латвии.

Еврейское кино формировалось и развивалось в русле российского кинематографа, «пережило вместе с ним серьезную эволюцию от лубочного примитива к мелодраме, почти синхронно отразив сдвиги зрительной рецепции кинозрелища и одновременно аккумулировав в себе громадный объем закодированной информации» [Янгиров 1992: 25]. Популярность *Yiddish Cinema* среди жителей штетлов (еврейских местечек) и обитателей черты оседлости была продиктована социальной актуальностью сюжетов ранних кинотекстов. При этом культурный статус кинематографа в начале XX в. по значимости мог быть сравним лишь с национальным театром. Возникшая среди широкого круга зрителей (и не только евреев) мода на еврейское кино была обусловлена новацией, которую привнес еврейский кинематограф, т. е. «возможностью “перевода” особой, безусловно, маргинальной формы этнического сознания и мироощущения на универсальный для своего времени язык немого кино и выход за пределы породившего его ми-

ра» [Янгиров 1992: 26]. Сюжеты ранних еврейских фильмов предлагали зрителям «бульварные» сценарии: наиболее распространенными жанрами становятся мелодрама и боевик.

Первые киносценарии для «еврейского кинематографа» создавались на библейском материале, получив название «библейских» фильмов. Но ими *Yiddish Cinema* не ограничивалась, тем более, что вскоре они были запрещены царской цензурой и литературной основой для фильмов стала русская классика. Еврейское кино черпало свои сюжеты из корпуса тривиальных текстов популярных еврейских авторов, напр., Б. Томашевского, Я. Гордина, О. Дымова. В текстах «второго ряда» был важен момент «узнавания» истории, которая разыгрывалась на экране: художественные и технические возможности провинциального кинематографа той поры не предполагали «сложной картинки», и сюжет кино должен был быть хорошо знаком зрителю по литературному оригиналу. По мнению историка кино Б. Лихачева, успех еврейских картин был обусловлен и тем, что «обладая большой дозой мистики и большим смысловым содержанием, они далеко превосходили русские психологические фильмы, и если бы не их специфичность, против которой восставали влиятельные юдофобы, то, безусловно, они имели бы еще большее распространение» [Лихачев 1927: 107].

Говоря о фильмах 1910-х гг., важно отметить специфику нарративного строя кинематографических показов: к этому времени происходит структурное усложнение, и кинозритель 1910-х гг., в отличие от зрителя 1900-х гг., обращает внимание на сюжет повествования, а не только на движущихся на экране людей. Речь, таким образом, идет о нормативной связности экранного нарратива. Сделаем здесь важную оговорку. Еврейская тема в русском кинематографе развивалась по двум основным векторам кинопроизводства, тем самым обуславливая их специфику. В рамках первой линии фильмы разрабатывались столичными фирмами — московскими представительствами «Пате» и «Гомон», предприятием А. Ханжонкова и т. д. Другой вектор кинопроизводства заключался в пределах «черты оседлости», где фильмы изготовлялись в местных полукустарных киноателье. К подобным «вторичным» предприятиям относятся варшавские «Космофильм» и «Сила», одесские «Мизрах» и «Мирограф», «Светотень» в Киеве и рижское товарищество Семена Минту-



са (в некоторых источниках он фигурирует как Сергей, в других как Зигфрид).

Согласно реестру утраченных дореволюционных художественных фильмов [«Великий Кинемо» 2002] «Товарищество Семена Минтуса» в 1911–1914 гг. выпустило следующие кинопроизведения:

1) «История греха» (“Dzieje grzechu”?), 1300 метров, драма. Роман С. Жеромского «История греха» (1911).

2) «Талмудист» («Дер ешивебохер»), 1400 метров, драма из еврейской жизни. Реж. Е. Славинский. Одноименная пьеса Изидора-Ицхока Золотаревского (1912).

3) «Точка еврея» («Дос пинтеле ид»), драма. Реж. Е. Славинский, одноименная оперетка Б. Томашевского (1912).

4) «Сапожник Лейба» («Лейбе дер шустер»), драма из еврейской жизни. Реж. Е. Славинский (1913).

5) «Слушай, Израиль!» («Шма, Исроэл!»), 1600 метров, драма из еврейской жизни. Реж. А. Каминский. Экранизация одноименной пьесы О. Дымова (1913).

6) «Тайная сила», 1200 [1206?] метров, драма из еврейской жизни (1913).

7) Кинохроника «Город Рига и его достопримечательности», 180 метров (1911).

По данным Б. Лихачева, прокатная контора Минтуса возникла в Риге в 1909 г. Ее владелец Минтус имел несколько кинотеатров в Прибалтике, из которых самый крупный — «Колизей» — располагался в Риге. В 1911 г. Минтус дебютировал в кино упомянутой картиной-хроникой собственного производства [Лихачев 1927].

Несмотря на то, что сведений о самом С. Минтусе крайне мало, его (кино)деятельность в Риге может быть вписана в контекст дореволюционного российского кино. Контора Минтуса занимала основную нишу в прокате и трансляции зарубежных фильмов на территории современной Прибалтики. Так, популярный фильм «Камо грядеши» по роману Г. Сенкевича, выпущенный итальянской фабрикой «Чинес», демонстрировался в Риге фирмой Минтуса — в архиве рижской Национальной библиотеки сохранился



по повести Л. Н. Толстого. Этот фильм частично сохранился [«Великий Кинемо» 2002]. Наконец, в 1913 г. вышла кинокартина «Ву из эмес? / Где правда?, или Трагедия еврейской курсистки», сохранившаяся частично и без надписей [Там же]. Таким образом, к 1914 г. киноателье Минтуса выпустило 10 игровых фильмов. Это количество подтверждается нашей «реконструкцией» фильмографии рижской конторы. Судя по описаниям названных выше фильмов, товарищество Минтуса специализировалось на постановках картин «из еврейской жизни», беря за сценарную основу либо произведения популярных еврейских авторов (Я. Гордин, О. Дымов), либо заимствуя расхожие сюжеты из арсенала мелодраматического жанра, придавая им условный национальный окрас.

В архиве рижского музея Литературы и музыки (Rakstniecības un muzikas muzejs) хранятся воспоминания латышского актера Рижского Нового театра Карлиса Озолкайя (Kārlis Ozolkājs, 1888–1980, илл. 2), игравшего в несохранившихся фильмах конторы Минтуса 1913 г. — «Слушай, Израиль!» и «Сапожник Лейба». Запись интервью на латышском языке была сделана в 1958 г. Эти воспоминания дополняют разрозненную картину рижской киноиудаики: Минтус, как и прочие хозяева провинциальных киностудий, в качестве «творческой опоры» использовал еврейский театр, снимая гастролы приезжих театральных трупп» [Деревянко, Морозов 2013: 44]. Примечательны слова К. Озолкайи о съемочном процессе, который представлял собой весьма типичный образец кустарного кинопроизводства 1910-х гг.: весной 1913 г. в рижских газетах появились предложения об участии



Илл. 2. Актер Карлис Озолкайя

в киносъемках<sup>2</sup>. По словам Озолкайя, в то время у рижских актеров в целом было отрицательное отношение к кинематографу как к основному конкуренту театра, и Карлис оказался фактически единственным претендентом на эту роль [Ozolkāja 1958].



Илл. 3. Кадр из несохранившегося фильма С. Минтуса «Шма, Изроэл!», 1913 г.

<sup>2</sup> Речь шла о фильме «Шма, Изроэл!» по знаменитой пьесе О. Дымова. Сюжет фильма: «Красивый молодой человек Давид Берафенберг любит дочь фабриканта Нину Титову, которую он обучает игре на скрипке. Девушка отвечает учителю музыки взаимностью, но, соглашаясь на брак с ним, требует, чтобы он крестился. Давид выполняет ее желание, однако ни обеспеченная и спокойная семейная жизнь, ни рождение ребенка не приносят ему счастья. Помимо сознания вины перед отцом, проклявшим сына, его терзает тяжелое раздумье о том, что он предал заветы своего народа. Всюду ему чудится таинственная надпись: “Слушай, Израиль!” Все это приводит героя к самоубийству» [«Сине-Фоно» 1913. № 3].



Илл. 4. Кадр из несохранившегося фильма С. Минтуса «Шма, Изроэл!», 1913 г.

Сам процесс киносъемки проходил в ускоренном темпе: грим актеру накладывали в парикмахерской, оттуда сразу везли на место съемки. Озолкайя называет режиссером фильма и по совместительству автором сценария сотрудника конторы, латыша (фамилия неизвестна); по другим источникам режиссером фильма значится Авраам Каминский, чей «варшавский театр занимал важное место в симбиозе еврейского театра и кино» [Янгиров 2011: 67]. Первые кадры фильма «Шма, Изроэл!» снимались на центральной рижской улице (перекресток современных улицы Бривибас и бульвара Аспазияс). Режиссер описал актеру ситуацию: подойти к киоску и купить газету. Так были сняты первые кадры фильма [Ozolkāja 1958]. Сценария, если он и был, актеру читать не давали, фильм снимался без проб на месте — т. е. снимались отдельные «ситуации», из которых затем склеивался весь кинонарратив. Оператором, по воспоминаниям актера, был обрусевший чех. В целом актерский состав был весьма пестрым, что отражает одну из стратегий создания «вторичных» фильмов 1910-х гг. Так, в фильме принимал участие «владелец рижского кинотеатра “Юпитер” по фамилии Колесников, русский, игравший роль бо-

гатового фабриканта» [Ozolkāja 1958] (илл. 3 и 4). Роль его дочери исполняла работница картонной фабрики (илл. 5) — датчанка, хорошо владевшая русским языком. Помимо непрофессиональных актеров в фильме снимались многочисленные статисты.



Илл. 5. Кадр из несохранившегося фильма С. Минтуса «Шма, Изроэл!», 1913 г.

Съемки проходили в разных частях Риги: все интерьеры снимались на сцене театра «Аполло» в районе Гризинькалнс. Там же были построены декорации. Одну из финальных сцен фильма, где главный герой должен был совершить самоубийство, застрелившись у стен синагоги, для «пущей убедительности» решили снимать в действующей рижской синагоге. Но осуществить этот замысел не удалось — проводить съемки в храме строго запретили, не позволив осквернить его «греховным делом». В итоге сцена была снята во дворе задвинской школы, чей портал напоминал здание синагоги. В то время фильмы в Риге демонстрировались не больше трех раз и фильм Минтуса не стал исключением. Тем не менее, его удалось продать польским кинематографистам, какое-то время он шел в Америке [Там же].

В том же 1913 г. рижские киноопыты Минтуса продолжились съемкой фильма «Сапожник Лейба» («Лейбе дер шустер»)<sup>3</sup>. Главные роли — старого сапожника и его дочери — исполнили местные актеры-евреи, чьи фамилии не сохранились. Самому Карлису досталась роль графа-помещика (илл. 6). Съемки проходили быстро, сцены снимались в Юрмале, на станциях Лиелупе и Буддури.



Илл. 6. Кадр из несохранившегося фильма С. Минтуса  
«Сапожник Лейба» 1913 г.

Активная деятельность конторы Минтуса в первой половине 1910-х гг. хорошо иллюстрирует большой интерес публики

---

<sup>3</sup> Сюжет фильма: «История любви еврейки Ганеле и русского помещика Засулина. Старый Лейба проклинает свою дочь, вышедшую замуж за нееврея, отказавшись от жениха, двоюродного брата Арона... После смерти мужа, родственники Засулина выгоняют Ганеле с ребенком из дома. Она решает возвратиться в дом отца. Но напрасно она просит простить ее. Отец неумолим: блудная дочь не может жить в кругу порядочных евреев... Финал — самоубийство Ганеле и отчаяние обезумевшего отца» [«Сине-фоно» 1913. № 3].

к фильмам «из еврейской жизни» [Деревянко, Морозов 2013: 43]. Поэтика этих картин в полной мере отразилась в наблюдении Б. Гейера: «Когда появился кинематограф и тысячи людей разных дарований принялись писать сценарии, то, конечно, они пошли тотчас же по проторенной дорожке театра, и в основу своих пьес-пантомим положили законы театра. — Экран, это сцена, — сказали они, и стали писать душераздираательные мелодрамы по актам, или по “частям”, как они их называют. Как со сценой, они считались и на экране со всем условностями рампы.<...> Но на этом фантазия иссякла. Комната, лес, поезд, опять комната, сад. Люди мимируют, кривляются, жестикулируют, и половина всего, что происходит, непонятна зрителю» [Гейер 1915: 583].

Таким образом, киноязык частично сохранившихся фильмов Минтуса не отличается новаторством. Он выстраивается линейно, и в нем обнаруживается наличие типичных приемов русского раннего кино. Впрочем, последующие события Первой мировой войны резко изменили судьбу еврейского кинематографа, частью которой была и рижская контора Минтуса.

## ЛИТЕРАТУРА

- «Великий Кино» 2002: «Великий Кино»: каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. М., 2002.
- Гейер 1915: Гейер Б. Кино-драматические возможности // Театр и искусство. 1915. № 32.
- Деревянко, Морозов 2013: Деревянко Т., Морозов Ю. У истоков еврейского кино // Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009). Фильмо-биографический справочник / Сост. В. Миславский. Харьков, 2013.
- Лихачев 1927: Лихачев Б. С. Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. I. 1896–1913. Л., 1927.
- Янгиров 1992: Янгиров Р. М. Еврейское кино России: в поисках идентичности. 1908–1919 // Искусство кино. 1992. № 5.
- Янгиров 2011: Янгиров Р. М. Еврейское кино России: в поисках идентичности. 1908–1919 // Другое кино: статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М., 2011.
- Ozolkāja 1958: Ozolkāja K. Atmiņas par kino filmu “Klausies Izrael!” un “Kurpnieks Leiba” uzņemšanu Rīgā 1913. gadā. Rīga, 1958 // Архив RTMM.



## МАНДЕЛЬШТАМ КАК ДЕРЖАВИН В ВОСПРИЯТИИ ЦВЕТАЕВОЙ

Алексей Самарин  
(Тарту)

Исследователи неоднократно отмечали интерес Мандельштама к творчеству Державина [Иванов: 13, 17; Мусатов: 250, 268, 276, 342; Панова: 29, 86, 87, 103, 473, 478; Успенский: 14, 17]. Мысль о связи Мандельштама с державинской традицией стала общим местом, однако монографического исследования на эту тему до сих пор не существует. За семь лет до появления «Грифельной оды» (1923), в которой державинская традиция эксплицитно себя проявила, М. И. Цветаева назвала Мандельштама «молодым Державиным» в стихотворении «Никто ничего не отнял...» (1916). В статье мы рассмотрим основания для этого тождества.

В риторическом плане номинация «Молодой Державин» является антономазией или прономинацией, то есть использованием имени собственного в качестве нарицательного. Аналогичным образом человека красноречивого могут назвать Цицероном, умного — Эйнштейном и т. д. Основанием для сравнения двух персон обычно служит их общее «главное» свойство или признак. В случае с Державиным этот главный признак — «поэт». Но почему тогда, например, не Пушкин? Здесь включается более сложная модель антономазии, характерная для эпохи классицизма и типологически сходных периодов. Это — не точечное соотнесение фигур, а соотнесение системы литературных пантеонов с определенным набором «ниш» или вакансий, например: Анна Бунина (или Мирра Лохвицкая, Анна Ахматова и т. д.) — «русская Сапфо». Сам Державин именовался и «русским Горацием», и «русским Анакреоном». Эпитет «русский» (или «наш») является дистинктивным признаком, отличающим копию от оригинала.

С этой точки зрения цветаевский эпитет «молодой» — такой же способ маркировать разницу между поэтом «нашего» времени и «стариком Державиным» как его прообразом. Эпитет «молодой» оказывается многозначным. Он используется и в прямом значении, потому что Мандельштам еще совсем молод. Но важно

и значение 'новый / очередной' Державин. Кроме того, возникает и третье значение, связанное с коннотацией отношений наследования, связи отца и сына. Ср. в «Барышне-крестьянке»: «Вы ведь не бранились еще с молодым Берестовым...» [Пушкин: 155]. «Молодой Берестов» — наследник старшего Берестова, аналогично и «молодой Державин» — наследник старшего Державина. Корреляция с моделью «молодой + фамилия» привносит семантику 'кровной связи'. Примечательно, что в стихах Цветаевой 1916 г. мотив наследования был одним из самых заметных и постоянно возвращающихся — поэт и себя осознает наследником Москвы, и «дарит» ее многочисленным адресатам своих стихов: Ахматовой, Мандельштаму и дочери Ариадне.

В критике и исследовательской литературе неоднократно отмечалось, что Цветаева любила Державина. В 1923 г. Г. П. Струве писал: «Иногда за ее строчками <...> почудятся лики и лица Державина, Тютчева, Блока, Эренбурга» [МЦК: 151]. Цветаева подтверждала в письме к Струве: «Ваше гаданье правильно <...> очень люблю Державина» [Цветаева: VI, 639]. В 1926 г. в статье «Поэты и Россия» Д. С. Святополк-Мирский утверждал, что с «державинским» началом связаны «мажорная, восходящая тональность» и гражданская «сверх-человечность», которая «воскресла в поэзии Гумилева, Маяковского, Пастернака, Марины Цветаевой» [Мирский: 143–146].

В статье «Поэт-альпинист» (1934), посвященной Николаю Гронскому, Цветаева вспоминает Мандельштама, обсуждая вопрос о том, кого можно назвать литературными потомками Державина: «Можно назвать, называли уже, и я первая когда-то назвала ("Что вам, молодой Державин, — Мой невоспитанный стих?") Осипа Мандельштама, <...> Мандельштам еще, по времени своему, в ненарушенной классической традиции, между ним и Державиным нет разрыва и разлива российской и словесной революции <...> у Мандельштама Державин именно — традиция, словесная и даже словарная» [Цветаева: V, 440]. Цветаева считает, что влияние Мандельштама как проводника державинской традиции может быть очень сильным, но Гронский — все же потомок самого Державина: «...не проще ли <...> подпасть под влияние державинского притока — Мандельштама, <...> усовремененного Державина, <...> получить вещь из вторых, приближенных временем и возрастом рук» [Там же].

Здесь нам важно не объяснить соотношение Гронского и Мандельштама, а лишь отметить, что модель «такой-то — новый Державин» была достаточно продуктивной, обладала для Цветаевой большой объяснительной силой и поэтому долгие годы сохранялась в памяти, дополняясь при необходимости аргументацией. Вероятно, сравнение Мандельштама с Державиным родилось не спонтанно, а уже по достаточно зрелом размышлении.

Цветаева познакомилась с Мандельштамом летом 1915 г. в Коктебеле, где поэт поначалу больше сблизился с А. И. Цветаевой, которая вспоминала: «Осип стал в смысле каш и спиртовок моим вторым сыном. <...> великолепно читая по просьбе стихи, пуская, как орла, свой горделивый голос, <...> он к нам снисходил, не веря нашему пониманию, и похвале внимал — свысока» [Цветаева 2008: I, 420]. Те же ключевые семы встречаются в стихотворении «Никто ничего не отнял...»: «сын» перекликается с эпитетом «молодой», «орел» попадает в строку «Лети, молодой орел!».

«Никто ничего не отнял!» — это первое из стихотворений Цветаевой, обращенных к Мандельштаму, однако в момент написания оно воспринималось как итог недолгой истории отношений и такая же итоговая характеристика адресата. Текст начинается с парадокса: почему лирической героине «сладостно» быть «врозь» с героем? Из стихотворения ясно, что герою такого типа (более ‘высокого’) соответствуют и более «высокие» отношения. Именно разлука позволяет осуществить такую любовь, она дарует возможность поцелуя «через сотни разъединяющих верст» и «лет»: в лице Мандельштама Цветаева словно встречается с Державиным.

О. А. Лекманов отмечает, что «и в кратком союзе, и в стихотворном диалоге двух поэтов Цветаевой досталась роль “ведущей”, а Мандельштаму — роль “ведомого”» [Лекманов: 90]. Но в анализируемом стихотворении мы видим иную ситуацию: Цветаева признает «вожатым» Мандельштама — «молодого Державина». Она превозносит Мандельштама так, как впоследствии будет превозносить самого Державина. В обоих случаях антуражем для поэтов становятся могучие природные существа и силы («орлы», «солнце», «горы», «водопады» и т. п.).

Ранней поэзии Мандельштама («Камень», 1913) знакома величественная державинская вселенная, горацянская тема поэтиче-

ского бессмертия и «храмовая» тема, метонимически связанная и с темой Бога. Высота поэтического служения Мандельштама могла ассоциироваться у Цветаевой с образцом «высокого» — одического — поэта, примером которого был для нее Державин. Возможно, внимание Мандельштама к своей персоне Цветаева отчасти проецировала на известный анекдот о лицейском экзамене, в ходе которого старший поэт признал младшего.

Но проекция на Державина должна была закрепиться и чем-то конкретным. Рассмотрим с этой точки зрения программное стихотворение «Камня» — “*Silentium*”. Впервые стихотворение было опубликовано без названия в 9 номере «Аполлона» за 1910 г. В тематике и словаре этого стихотворения Цветаева могла опознать мотивы державинского стихотворения «Рождение красоты» (1797). Оба стихотворения трактуют сюжет рождения Афродиты. Текст Державина композиционно делится на три части. Первый фрагмент повествует о создании Зевсом вселенной и праздничном пире, на который были приглашены и другие боги. Олимпийская идиллия прерывается, когда Зевес обнаруживает, что «царства, грады» погибают в боях, а «богини мещут взгляды на беднейших пастухов». Характерно, что в 1920-е гг. Цветаева записала: «Богини бракосочетались с богами, рождали героев, а любили пастухов» [Цветаева 1997: 298]. В 1930-е гг. она вклеила в тетрадь вырезку из газеты, где говорилось, что найден папирус египетского школьника, который подчеркнул ту же мысль в цитате из Гомера: «В Египте найден дневник школьника, относящийся ко II веку до Р. Х. В нем подчеркнуты слова Гомера, что богини часто выбирают мужей среди смертных людей» [Там же: 505]. Мы предполагаем, что при знакомстве с творчеством Державина Цветаева могла обратить внимание и на стихотворение «Рождение красоты».

В стихотворении «Рождение красоты» Зевс, готовый уничтожить вселенную, «вдруг умилился», пожалев красавиц-богинь, но, недовольный их поведением, создал новую. Создание-рождение Красоты — тема второй части стихотворения:

Ввил в власы пески златые,  
Пламя — в щеки и уста,  
Небо — в очи голубые,  
Пену — в грудь, и Красота

Вмиг из волн морских родилась.  
А взглянула лишь она,  
Тотчас буря укротилась  
И настала тишина [Державин: II, 121].

В этой части текста сконцентрированы мотивы, отраженные в “*Silentium*”. По нашему мнению, мандельштамовское стихотворение можно пересказать так: неназванная красота-любовь пришла в мир, еще не разделяясь на слитую и расчлененную ипостаси (музыку и слово). Она соединяет все живое, олицетворяя органическое начало, воплощенное в пронизанной светом морской стихии. Поэт мечтает вернуться к этому «утраченному раю» всеединства и чистоты, примиряющей все противоречия, поэтому он призывает Афродиту «остаться пеной», как бы споря в этом с Державиным. Ср. интерпретацию К. Ф. Тарановского: «Не нужно нарушать изначальную “связь всего живого”. Нам не нужна Афродита, и поэт заклинает ее не рождаться. Не нужно и слово, — и поэт заклинает его вернуться в музыку» [Тарановский: 117].

Тексты сближает и лексическое сходство. Отметим соседство «пены» и «груди» у обоих поэтов, поддержанное традицией. Ср. пример из Пушкина («Как пена, грудь ее бела») и Н. Ф. Щербины:

В тот час, как из пены жемчужной	И влажною грудью воздушно
В волнах Красота родилась	Над морем она вознеслась [Щербина].

Сравним последовательно:

Державин:	Мандельштам:
«Вмиг из волн морских <i>родилась</i> »	«Она еще не <i>родилась</i> »
« <i>Пену — в грудь...</i> ». Афродита/Красота рождена из морской пены (от греч. <i>ἀφρός</i> — «пена»)	«Спокойно дышат моря <i>груди</i> », «И <i>пены</i> бледная сирень», «Останься <i>пеной</i> , Афродита»
Создателем Афродиты выступает Зевс	Море «мать» (волны-груди)
«И настала <i>тишина</i> »	«Да обретут мои уста / Первоначальную <i>немоту</i> »
Державинская «тишина» настает после рождения Красоты, ее взгляда («А взглянула лишь она, // Тотчас буря укротилась // И настала тишина»)	«Немота» Мандельштама отождествляется как раз с состоянием «нерожденности»
Державинская Красота — богиня, «уроженка» потустороннего.	Мандельштам осмысляет ее «рождение» как воплощение в посюсторонний мир «слова».
Красота	Афродита

«Вмиг сокрылся блеск лазуры» (цвет неба)	«В мутно-лазореваем сосуде» (цвет моря)
До рождения Красоты: «В тучи Феб, как в черны гробы, / Погру- женный трепетал...», и после: «Зевс объял ее лучами»	«Но, как безумный, светел день»

Мандельштам спорит с Державиным, но тем самым и продолжает его. Следующее за “*Silentium*” стихотворение в сборнике поэта — «Невыразимая печаль...». В этом тексте можно отметить целый комплекс мотивов, близких к “*Silentium*”, начиная с мотива «невыразимости». На связь мандельштамовского “*Silentium*” с почти одноименным стихотворением Тютчева, посвященным теме «невыразимого», указывал целый ряд исследователей [Мандельштам: 290; Мусатов: 65; Тарановский; Rothe: 309].

В «Невыразимой печали...» с рождением Афродиты соотносятся: пробуждение женщины и внутреннего интерьера комнаты; мотив утра как рождения дня. Один из центральных образов, имеющих сходную символику, — мотив хрустальной вазы, который также в соседстве с “*Silentium*” оказывается втянутым в сеть державинских ассоциаций:

“ <i>Silentium</i> ”	«Невыразимая печаль...»	«Рождение Красоты»
«И пены бледная си- рень / В мутно-лазоре- вом сосуде»	«Цветочная просну- лась ваза / И выплес- нула свой хрусталь»	«Пену — в грудь...», «...из волн морских родилась»
«Спокойно дышат мо- ря груди», «Да обре- тут мои уста / Перво- начальную немоту»	«Вся комната напое- на / Истомой — слад- кое лекарство!»	«А взглянула лишь она, / Тотчас буря ук- ротилась / И настала тишина»
«Но, как безумный, светел день»	«Немного солнечного мая»	«Зевс объял ее луча- ми»
«И пены бледная си- рень», «Что от рождения чи- ста»	«Тончайших пальцев близна»	«Пену — в грудь», «Белы голуби стани- цей, / Где откуда ни взялись, / Под жем- чужной колесницей / С ней на воздух под- нялись»

Мотив пены сближает образы Красоты, Афродиты, вазы с цветами сирени и моря. Только в одном стихотворении море сравнива-

ется с вазой, а в другом, наоборот, цветочная ваза становится символом моря, а «выплескивание» хрусталя — символом эквивалентным образу рождения Афродиты.

Мотив спокойствия, тишины, умиротворения как необходимого условия рождения Красоты присутствует в обоих стихотворениях Мандельштама, а у Державина, напротив, возникает как следствие появления героини. Аналогичная роль отводится и солнцу/свету. Мотив света и белого цвета многогранно обыгрывается и в мотиве белизны Афродиты, и в таких ее атрибутах (у Державина) как голуби, жемчужная колесница, облака.

Заметим, что стихотворение «Невыразимая печаль» (1909) было написано раньше, чем “*Silentium*” (1910). Но в первом издании «Камня» Мандельштам расположил их в обратном порядке. Возможно, «Невыразимая печаль...» рассматривалась автором как вариация на тот же сюжет, но здесь Афродита уже явно «родилась», несмотря на заклинания в “*Silentium*”.

«Рождение Красоты» Державина также отразилось в стихотворении Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», которое Цветаева называла «гениальным». Стихотворение Державина заканчивается словами: «Мир и брани — от красот» [Державин: II, 122]. Ср. у Мандельштама: «И море, и Гомер — все движется любовью» [Мандельштам: 73]. Цветаева была, как мы пытались показать в статье, права, утверждая о влиянии Державина на раннего Мандельштама.

## ЛИТЕРАТУРА

- Державин: *Державин Г. Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота: В 4 т. СПб., 1864–1867.
- Иванов: *Иванов Вяч. Вс.* Современность поэтики Державина // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000.
- Лекманов: *Лекманов О. А.* Осип Мандельштам. М., 2009.
- Мандельштам: *Мандельштам О. Э.* Камень. Л., 1990.
- Мирский: *Святополк-Мирский Д. П.* Поэты и Россия // Версты. Париж, 1926. № 1.
- МЦК: Марина Цветаева в критике современников: В 2 ч. М., 2003.
- Мусатов: *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000.

- Панова: *Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии О. Мандельштама. М., 2003.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Повести Белкина: Избранная проза. СПб., 2008.
- Тарановский: *Тарановский К. Ф.* Два «молчания» Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность. Сборник статей. М., 1995.
- Успенский: *Успенский Ф. Б.* Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008.
- Цветаева: *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994–1997.
- Цветаева 1997: *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.
- Цветаева 2008: *Цветаева А. И.* Воспоминания: В 2 т. М., 2008.
- Щербина: *Щербина Н. Ф.* Стихотворения. Л., 1970.
- [http://search.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=poetic&sort=gr\\_tagging&ext=10&nodia=1&req=%C2+%F2%EE%F2+%F7%E0%F1%2C+%EA%E0%EA+%E8%E7+%EF%E5%ED%FB+%E6%E5%EC%F7%F3%E6%ED%EE%E9](http://search.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&mydocsize=&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=poetic&sort=gr_tagging&ext=10&nodia=1&req=%C2+%F2%EE%F2+%F7%E0%F1%2C+%EA%E0%EA+%E8%E7+%EF%E5%ED%FB+%E6%E5%EC%F7%F3%E6%ED%EE%E9) (дата просмотра 19.03.2015 г.).
- Rothe: *Rothe, Hans.* Mandelstam and Motifs from Classical Antiquity // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Лондон, 1994. P. 308–317.



«КОФЕЙНАЯ ЭПОХА»  
РУССКОЙ ПОЭЗИИ (НАЧАЛО 1920-х гг.):  
АНАЛИЗ ПОВЕДЕНЧЕСКИХ ПРАКТИК  
ПОЭТОВ-АВАНГАРДИСТОВ

Мария Костромицкая  
(Москва)

После революции 1917 г. на смену популярным до этого литературным кружкам пришли литературные кафе, широкое распространение и влияние которых все больше становилось знаком времени. Из аристократических и рафинированных (по преимуществу петербургских) салонов писатели спустились в демократические кафе и кабачки, которые располагались на уровне тротуаров или в полуподвалах. Мемуары, свидетельства и газетная хроника дают нам возможность восстановить картину того короткого, но яркого периода русской культуры начала 1920-х гг.

Феномен литературного кафе еще мало исследован (см. отдельные наблюдения: [Бурины; Крусанов; Хуттунен]). Целью нашей работы является анализ нового для того времени культурного пространства, ставшего перекрестком самых разных эстетических и художественных программ, а также рассмотрение поведенческих практик поэтов-авангардистов. Особое внимание стоит уделить истокам зарождения перформанса, возникающего, по нашему мнению, в этом контексте.

События 1917 г., разруха и гражданская война оказали влияние на творчество поэтов и писателей. Как отмечала М. Цветаева: «Ни одного крупного русского поэта современности, у которого после революции не дрогнул и не вырос голос — нет» [Цветаева: 11]. Резкое изменение условий жизни требовало перемен и в области искусства, причем это касалось не только самого слова, но способов репрезентации художественных произведений. Поэты активно искали и применяли на практике новые формы самовыражения и взаимодействия с читательской аудиторией. Особенно этому способствовала деятельность футуристов, говоривших о необходимости «вынести мастерство на улицу, дать искусство мас-

сам трудящихся» [Каменский 1990: 7]. Домашние чтения в закрытых элитарных салонах сменяются открытыми диспутами, публичными лекциями, вечерами в литературных кафе, куда, как правило, могли прийти все желающие.

С переносом столицы из Петрограда в Москву изменилась и роль традиционных культурных центров. Петроград постепенно превращался в провинциальный город, в то время как Москва, наоборот, стала центром притяжения для молодых художников, писателей, поэтов. Царящий здесь идеологический разнобой и экономический хаос парадоксальным образом создавали интересную творческую атмосферу. Так, одно за другим открываются литературные кафе: «Музыкальная табакерка», «Десятая муза», «Стоило пегаса» и другие. Поэт Вадим Шершеневич неслучайно назвал первые послереволюционные годы «кофейной эпохой» русской поэзии. Этот культурный феномен был обусловлен не только стремлением поэтов к экспериментам, но более прозаическими причинами: из-за дефицита бумаги литераторам стало практически невозможно издавать свои произведения. Кроме того, с 1918 г. были запрещены все небольшевистские периодические издания. Свобода творчества оказалась под вопросом, писателей подталкивали к идеологическому приспособленчеству, на которое шли далеко не все.

Как отмечает С. Бурины, «каждое кафе тех лет обладало своим “хронотопом”: часто оно располагалось в полуподвальных и подвальных помещениях — в местах незаурядных, выпадающих из строгой городской архитектоники и планиметрии» [Бурины: 2]. Настоящая жизнь начиналась здесь, как правило, поздним вечером. Ночная атмосфера придавала происходящему там действию элементы условности, театрализованности. Это был совершенно особый мир, где высокая художественная культура тесно переплеталась с культурой низовой, карнавальной.

Главным импульсом развития творчества в это время «стала идея разрушения пассивности старого искусства», многие критиковали его за камерность, элитарность, удаленность от народа [Белая: 1]. Шершеневич, например, говорил, что символистская «литература напоминала дамочку, которая не знает жизни. Поэзия из кабинета выходила только в будуар» [Шершеневич: 12]. Основной поведенческой стратегией поэтов-авангардистов в эти годы становится публичность. Поэты ориентировались в первую оче-

редь на диалог с аудиторией, зрители из пассивных созерцателей превращались в зрителей-актеров, в статистов разворачивающегося на их глазах представления. Размывалась граница между рампой и зрительным залом. Стоит отметить, что о такого рода «соборном театре», театре-«храме», где не будет разделения на актеров и зрителей и отдельные люди сольются в единую душу, но на иных философско-эстетических основах, мечтали еще Вяч. Иванов, А. Белый, М. Волошин и др.<sup>1</sup> В условиях военного коммунизма этот диалог порой принимал очень специфические формы: «бывали случаи, когда неудачного поэта снимали с эстрады, голосуя поднятыми наганами» [Шершеневич: 12].

Важно отметить, что такая тактика отнюдь не означала потакание вкусам публики. Скорее наоборот, артисты эпатировали публику — «успех измерялся не силой аплодисментов, а силой свистков» [Там же]. А «в левых театрах висели плакаты следующего содержания: “Аплодировать, свистеть, шикать, топтать ногами и уходить из зала во время действия РАЗРЕШАЕТСЯ”» [Мариенгоф: 9]. Скандал и эпатаж были излюбленными практиками многих поэтов. Драки, оскорбления, экстравагантная одежда и провокационные акции (как, например, переименование улиц имажинистами) были обычным делом. Это служило способом привлечения публики, саморекламой, как и разгромные критические статьи в прессе, обвиняющие поэтов (в частности имажинистов) в «похабщине, манерничанье, шарлатанстве и снобизме». Но в этом по сути уже не было ничего нового — еще старшее поколение символистов практиковало многое из вышесказанного, не говоря уже о футуристах, раскрашивавших лица, носивших деревянные ложки в петлицах и т. п.

Отрицание вчерашнего дня было господствующим, что создавало благоприятную атмосферу для художественных исканий, экспериментов, изобретательства. Молодые поэты противопоставляли новые литературно-художественные формы рафинированной, салонной культуре, которая уже уходила в прошлое и многими воспринималась как ретроградная. Искусство как нельзя лучше отражало дух переломной эпохи.

---

<sup>1</sup> Помимо Шершеневича это название использовали и другие его современники, напр.: Полонский В. От футуризма до «Кузницы» // Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1929. С. 34–45.

Еще одной интересной поведенческой стратегией, которую в те годы практиковали поэты-имажинисты, стал дендизм. Имажинистский дендизм сложился не без влияния классического дендизма Дж. Брэммеля и таких его последователей как, например, Дж. Байрон, О. Уайльд и Ш. Бодлер, но эти явления в восприятии современников нельзя назвать тождественными. Имажинисты отнюдь не придерживались принципов изысканного минимализма, изящной скромности или «заметной незаметности», характерных для дендизма. Напротив, им был свойственен максимализм, который ярко проявился как в творчестве, так и бытовом поведении (см. [Хуттунен: 10]).

Другой характерной чертой того времени была жесткая литературная борьба. Взаимные оскорбления, едкие и язвительные выпады регулярно звучали со сцен кафе и театров. Укажем названия некоторых литературных диспутов: «Суд над имажинистами», «Мы, кто и как нас оплевывают», «Кол в живот (футуризму и прочей ветхозаветчине)» и т. д. Кроме того, шла борьба и на уровне афиш. Например, владельцы литературного «кафе на Петровке» нанимали безработных офицеров для того, чтобы они клеили афиши поверх имажинистских, а имажинисты в свою очередь подкупали офицеров, расплачиваясь с ними серебряными портсигарами [Шершеневич: 12]. Поэты использовали такие же (или очень похожие) приемы информационного противостояния, что и политики: помимо расклеивания афиш, они прибегали к выдвижению громких лозунгов («Диктатура имажинизма!», «Отделение искусства от государства!»), устраивали публичные диспуты и лекции, критиковали друг друга в прессе и т. д.

Отдельно стоит сказать об истоках перформанса в творчестве московских поэтов-авангардистов. Возникновение перформанса как самостоятельного направления искусства обычно относят к 1950–60-м гг. (см. подробнее о перформансе итальянских и русских футуристов: [Голдберг]). Р. Голдберг рассматривал исключительно театральные эксперименты в России, упуская из вида деятельность некоторых московских поэтов, в частности, В. Гольцшмидта.

Владимир Гольцшмидт — легендарная и трагическая личность, его называли «футуристом жизни», очевидно, имея в виду продолжение традиции «жизнетворчества», ярко проявленной в среде символистов, но получившей совсем иное эстетическое

оформление и содержание в исполнении художника-авангардиста. Материалом для его творчества служило собственное тело, которое воплощало новый тип футуристической телесности: маскулинной, атлетической, телесности цирка и чемпионата по борьбе. Его предшественником можно назвать художника И. Мясоедова, атлета с татуированными веками, написавшего «Манифест о наготы». Произведениями Гольцшмидта стали различные способы испытаний тела во взаимоотношениях с ситуацией и аудиторией, демонстрация физической красоты и возможности тела, в то время как у других футуристов мы видим лишь обычные для модернистов стратегии девиантно-богемного поведения (см. выше). Гольцшмидт, пожалуй, единственный, кто создал и воплотил в жизнь модель футуристического жизнетворчества — перформанс, основанный на телесной трансгрессии [Гольцшмидт: 4].

Помимо литературных кафе, Гольцшмидт устраивал выступления в других местах. Например, он установил на Театральной площади гипсовый (по другим сведениям — фанерный) памятник самому себе. А однажды, как вспоминает Ройзман, «днем из одного подъезда на Петровке вышел в костюме Адама футурист жизни, первый русский йог Владимир Гольцшмидт, а вместе с ним две девушки в костюмах Евы. Девушки понесли, держа за древки, над головой шагающего футуриста жизни белое полотнище, на котором крупными черными буквами было намалевано “Долой стыд!”. Первый русский йог стал зычно говорить, что самое красивое на свете — это человеческое тело, и мы, скрывая его под одеждой, совершаем святотатство» [Там же].

В воспоминаниях В. Шершеневич упоминает «словопластику» как еще один тип артистического поведения: «<...> новый жанр: танцы не под музыку, а под стихи. <...> Ритм стихов разнообразнее ритма музыки, а замена мелодии смысловым словом открывала совершенно новые возможности» [Шершеневич: 12]. О словопластике пишет также В. Каменский [Каменский: 6]. Сам же поэт, читая стихи в кафе «Домино», забирался на вышку, установленную на эстраде. Она имела вид усеченной пирамиды с небольшой площадкой наверху и, как утверждает Грузинов, символизировала корабль. Выдержав большую паузу, медленно раскачиваясь, поэт «медленно-медленно» начинал читать стихи. Эти номера повторялись регулярно, и публика, выучив наизусть его стихи, «нередко декламировала их хором вместе с выступающим поэтом» [Грузинов: 5].

В целом Каменский уделял большое внимание форме выступления, постоянно искал новые возможности, экспериментировал.

«Кофейная эпоха» русской поэзии — это феномен, уходящий корнями в дореволюционные кабаре и литературные салоны. Это особое, не лишенное театрализации пространство порождало определенные (в том числе и совершенно новые) поведенческие практики, такие как: публичность, скандал и эпатаж, поиск новых форм и экспериментирование, дендизм (у имажинистов), жесткая литературная борьба. Некоторые художественные акции того времени можно назвать перформансом в современном значении этого слова.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Белая: Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века. Антология / Сост. Г. Белая. М., 2003.
- Бурины: *Бурины С.* «Кофейная эпоха» в Москве: «Питтореск» как зеркало города // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2.
- Голдберг: *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М., 2014.
- Гольцшмидт: *Гольцшмидт В. Р.* Послания Владимира жизни с пути к истине // <http://flibusta.net/b/239446/read> (дата просмотра: 25.09.2014).
- Грузинов: *Грузинов И.* Маяковский и литературная Москва // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.
- Каменский: *Каменский В.* Его — Моя биография Великого Футуриста // [http://algunos.ru/egomoya\\_biografiya\\_velikogo\\_futurista/ego\\_moya\\_biografiya\\_velikogo\\_2082/nebo\\_davida\\_burlyuka\\_2136](http://algunos.ru/egomoya_biografiya_velikogo_futurista/ego_moya_biografiya_velikogo_2082/nebo_davida_burlyuka_2136) (дата просмотра: 25.09.2014).
- Каменский 1990: *Каменский В. В.* Путь энтузиаста. М., 1990.
- Крусанов: *Крусанов А.* Русский авангард. М., 2003.
- Мариенгоф: *Мариенгоф А.* Мой век, мои друзья и подруги // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.
- Хуттунен: *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., 2007.
- Цветаева: *Цветаева М.* Поэт и время // [http://www.tsvetayeva.com/prose/pr\\_poet\\_i\\_vremya.php](http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poet_i_vremya.php) (дата просмотра: 25.09.2014).
- Шершеневич: *Шершеневич В.* Великопный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.

# КТО ПИСАЛ СОВЕТСКИЕ УЧЕБНИКИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ (БИОГРАФИЯ УЧИТЕЛЯ ИЗ ЭСТОНИИ)

Анна Веселко  
(Тарту)

Установление советской власти явилось поворотным моментом эстонской истории в XX в. Начался переход от идеологии молодого независимого государства, прожившего по своим законам несколько десятилетий, к новой и коренным образом отличающейся от нее советской идеологии, имперской по преимуществу. Воспитание человека новой формации, «советского человека» было одной из главных целей образовательной системы в СССР. Поскольку первым, а для многих и единственным, источником знаний являлась школа, советская власть стремилась к установлению тотального и последовательного контроля в сфере массового образования.

В национальной школе преподавание русской литературы служило одним из инструментов распространения советского культурного канона, фундамента советского мировоззрения. Представления о «канонических» произведениях и авторах транслировались через учебники и хрестоматии, поэтому школьные учебные пособия нуждаются в исследовании — как трансляторы не только знаний, но и идеологических программ.

Если в первые годы существования СССР обучение в национальных школах шло по общим для всех регионов учебникам, то уже к 1950-му г., когда была введена новая учебная программа, начали появляться пособия по русской литературе, написанные национальными авторами. У каждой союзной республики имелись свои учебники, составленные на основе общесоветской школьной программы. Их содержание, материал и формы его подачи регулировали также предписания и нормативные акты, ежегодно рассылавшиеся из Москвы в Министерства образования союзных республик, которые затем направляли соответствующие планы в издательства. Как правило, органы власти союз-

ных республик, занимающиеся вопросами образования, были заинтересованы в том, чтобы максимальное количество учеников получало знания из книг, написанных местными авторами, где материалы по курсу русской литературы перемежались и изучались в сравнении с литературой национальной.

Эти учебники интересны как отражение определенной стадии бытования русского литературного канона в ситуации советской школы, с одной стороны, и в ситуации «национальной окраины» — с другой. В статье мы не будем специально анализировать учебники по литературе для средней школы, издававшиеся в ЭССР в начале 1950-х гг., мы сосредоточимся на биографии их автора — Антса Сельмета (1886–1973). Его учительская карьера в довоенной Эстонии была не слишком успешной, но позднее, в ЭССР, по причинам, оставшимся за рамками документов, резко пошла в гору. Именно советский период его жизни будет интересовать нас по преимуществу.

Личный архив Антса Сельмета в настоящее время хранится в Эстонском национальном архиве. Просмотр личной переписки, деловых бумаг, официальных постановлений и пр. позволяет не только проследить карьерный путь Сельмета, но и больше узнать об издании его учебных пособий.

За свою долгую жизнь Ханс-Карл Шмидт, в 1937 г. сменивший имя и ставший Антсом Сельметом, несколько раз становился свидетелем масштабного переустройства своей страны. Он родился, когда Эстония еще входила в состав Российской империи, что наложило отпечаток на его начальное образование и, очевидно, сыграло немаловажную роль в дальнейшем. Русский язык Сельмет выучил еще в школе. Как видно из школьных ведомостей, до революции и, что примечательно, после нее (в 1908–1912 и 1919–1922 гг.) Сельмет изучал русский язык и неплохо в этом успевал.

Германская оккупация, Освободительная война и становление самостоятельной Эстонской Республики пришлось на годы юности Сельмета, точнее — на тот период, когда он должен был получать профессию. Эти исторические обстоятельства замедлили его профессиональное становление: Антс Сельмет поступил на отделение истории и языка философского факультета Тартуского университета лишь в 1925 г., в возрасте 29 лет. В 1928 г. он написал магистерскую работу на тему “Koedukatsioon ehk ühiskooli probleem kasvatuses” [Совместное воспитание или проблема обра-



зования в единой школе]<sup>1</sup> (см.: [ЕАА.5147.1.1: 21]), окончил университет *cum laude* и получил специальность *keskkooli eesti keele ja eesti ning üldise kirjanduse õpetaja* [учитель эстонского языка, эстонской и общей литературы в средней школе]. К этому времени Сельмету было уже 32 года, семья и трое детей (совсем скоро появится четвертый). Судя по сохранившимся в архиве документам (долговым распискам, заявлениям на продление стипендии и пр.), его материальное положение было тяжелым.

Приступить к работе Сельмет смог лишь через год, сдав в Министерстве образования необходимые экзамены на должность педагога. Первым местом службы для него (с 1929 по 1931 год) стала Пярнуская мужская гимназия, которую он покинул по собственному желанию. Так, в № 191 газеты “Pärnu ajaleht” за 1931 г. [ЕАА.5147.1.41: 5] находится сообщение о переходе тогда еще Ханса Шмидта из Пярнуской мужской гимназии в женскую гимназию в Вяндре. Непримечательный на первый взгляд факт породил слухи о причинах увольнения Шмидта-Сельмета в обеих гимназиях. Они распространялись так активно, что учитель был вынужден обратиться с объяснительным письмом к некоему господину Нирку, где выразил сожаление, «что его уход породил гораздо больше разговоров, чем он того заслуживает» [Там же: 22]. Главной причиной ухода, красной нитью проходящей через все письмо, представлена нужда. Из-за недостаточности жалования учитель не мог прокормить свою семью, жену и детей. Другие причины ухода — нехватка учебных часов, сокращение программы по эстонскому языку — тоже приводят, в конечном счете, к основной.

Переход в женскую гимназию в Вяндре если не разрешил материальные затруднения полностью, то, как минимум, обеспечил учителю карьерный рост. С конца 1931 г. Сельмет активно участвовал в международных учительских конференциях и конгрессах, а в 1932 г. выдвинул свою кандидатуру на пост советника по вопросам образования, о чем сохранилась заметка в газете “Pärnu Päevaleht” под заглавием “Kes saab uueks koolinõunik?” [Кто станет новым школьным советником?] [Там же: 41].

Видимо, рассуждения в газете о том, что именно Сельмет одержит победу и станет советником (надежды не оправдались),

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод с эстонского наш. — А. В.

были обусловлены его активным участием в общественной жизни школы. Сельмет вел дополнительные уроки эстонского языка и литературы, входил в экзаменационную комиссию и принимал самое деятельное участие в подготовке самых различных школьных мероприятий. С работой Сельмета в гимназии в Вяндра связан и интересный эпизод с ученицей первого класса Адой Мартинсон, указывающий на то, что Сельмет не оставался в стороне и в довольно конфликтных школьных ситуациях. Так, в архиве находится несколько писем от отца девушки, который просил Сельмета взять дочь под опеку и помочь ей справиться со сложившейся в школе ситуацией: она хотела продолжить обучение, несмотря на попытки родителей забрать девушку из школы. Не совсем ясно, в чем именно была повинна Ада Мартинсон, но среди документов находится письмо ее одноклассниц (за 1932 г., с 22 подписями) следующего содержания:

Klassikaaslased!

Meie, õppiv noorus, oleme kohustatud kõigi abinõudega võitlema igasuguste sotsiaalsete pahede vastu. Seepärast palun kõiki klassikaaslasi kellel oma klassi au südamel on, allakirjutada soovile, et Väandra Majandusgümnaasiumi I klassi õpilane Ada Martinson lahkus koolist [EAA.5147.1.41: 46]<sup>2</sup>.

Тот факт, что письмо находится в личном архиве Сельмета, позволяет предположить, что он пошел навстречу просьбам отца и изъяс коллективное письмо у соучениц Ады Мартинсон, видимо, не позволив ему как-то повлиять на судьбу девушки.

Антс Сельмет оставался учителем в Вяндраской женской гимназии вплоть до осени 1937 г., когда переехал в Таллинн и поступил на службу в Таллиннскую учительскую семинарию, где уже спустя полгода получил звание старшего преподавателя [*vanem õpetaja*]. Это событие можно считать условной границей первого этапа карьеры Сельмета. О своей деятельности до 1941 г. Сельмет пишет в краткой биографической справке так: «<...> преподавал в нескольких средних школах и Таллиннской учительской семинарии», т. е. не уделяет этому периоду особого внимания.

---

<sup>2</sup> Одноклассники! Мы, учащаяся молодежь, обязаны всеми силами бороться против любых социальных зол. Поэтому прошу всех, у кого в сердце имеется уважение к собственному классу, подписать прошение о том, чтобы ученица I класса Вяндраской экономической гимназии Ада Мартинсон покинула школу.

Во время службы в Пярнуской и Вяндраской гимназиях он проявил себя как учитель довольно успешный, но не выделяющийся на фоне других, к тому же постоянно преследуемый нуждой.

Резкий поворот в биографии Сельмета пришелся на начало 1940-х гг., когда в Эстонии сменились власть и политический строй. Осенью 1942 г. бывший гимназический учитель получил предписание принять командование транспортной ротой 925-го полка 41-го гвардейского Эстонского Таллиннского стрелкового корпуса. Война была в самом разгаре, но меньше чем через год капитан Сельмет получил справку о том, что «с 31 июля 1943 года он находится в распоряжении Совнаркома ЭССР и мобилизации до особого распоряжения не подлежит» [ЕАА.5147.1.11: 7]. Как видно по документам, повторной мобилизации он избежал.

После курсов усовершенствования командного состава запаса в Свердловске Сельмет был направлен Советом народных комиссаров СССР на 1943/44 учебный год в Москву, где возглавил курсы подготовки преподавательских кадров для Эстонии. Вдобавок он был назначен главой отдела высших школ при Народном комиссариате, а параллельно преподавал в известной московской школе № 110, которая в 1943 г. возобновила свою деятельность после эвакуации. До войны в этой школе учились дети советской элиты, чиновной и не только, что говорит о ее высоком статусе (например, там учились дети С. М. Буденного, Н. И. Бухарина, Л. М. Кагановича, поэта Демьяна Бедного и пр.). Она отличалась высоким уровнем преподавания и дала целый ряд ученых, деятелей искусства, писателей<sup>3</sup>.

В бумагах Сельмета мы не нашли подтверждений его принадлежности к компартии. Можно предположить, что он был беспартийным, хотя его карьерные успехи противоречат такому предположению. Неизвестно, что именно дало такой толчок карьере Сельмета, но очевидно, что симпатии были на его стороне. Более того, Сельмету удалось избежать массовой чистки учительских кадров в советской Эстонии, которая началась в 1944 г. К тому моменту в Эстонии насчитывалось 4405 учителей (см. [Pilve]). К 1948 г. их количество сократилось более чем на четверть. Хотя в школу

---

<sup>3</sup> В разные годы эту школу закончили Г. Рождественский, А. Михалков-Кончаловский, А. Синявский и А. Сахаров, Н. Эйдельман и С. О. Шмидт.

приходили новые учителя, многих из них снимали с должностей, арестовывали или заставляли уходить «по собственному желанию». В итоге за 1944–1950 гг. школы Эстонии покинули 4176 учителей. Идеологическая чистка велась несмотря на нехватку учителей, сложившуюся вследствие военных потерь. В. Нагель в своем исследовании приводит выписки из протоколов, в которых указаны причины ареста учителей. Некоторые подверглись репрессиям из-за родственника, служившего в Кайтселийте, другие — за помощь немцам во время войны и пр. [Nagel: 64]. Судя по всему, сохранить место могли лишь некоторые учителя, успевшие приноровиться к новой реальности. Сельмет оказался в их числе — очевидно, благодаря московскому эпизоду, когда он доказал свою лояльность советской власти.

По возвращении в Эстонию Сельмет стал директором Таллиннской учительской семинарии. Хотя он окончательно обосновался в Эстонии, московские связи и опыт работы не были забыты. Так, в январе 1944 г. Сельмет получил из Москвы эстонский перевод гимна СССР с просьбой оценить его точность и прислать свое заключение. Судя по тому, что текста в архиве нет, Сельмет действительно отправил его обратно, вероятно, сделав какие-то поправки. Неизвестно, насколько он причастен к окончательной версии гимна ЭССР, но само обращение к Сельмету говорит о серьезном взлете его карьеры в новой Эстонии<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> В личном архиве нашего героя отсутствует переписка за весьма долгий период, с конца 1932 г. и до конца 1957 г. Не делая выводов, рискуем предположить, что эта лакуна не случайна в контексте карьерного роста Сельмета. Возможно, что довоенные письма могли пропасть во время войны, но отсутствие писем советского периода подозрительно. Поздние письма, сохранившиеся в архиве, относятся к тому периоду, когда Сельмет уже отошел от дел. Письма, которые могли содержать сведения о работе над учебниками и о службе (а Сельмет занимал довольно серьезные должности), были либо утрачены, либо изъяты, либо намеренно сокрыты им самим. При этом в последние годы жизни Сельмет пытался составить нечто вроде собственного жизнеописания. Кроме того, он переписал с черновиков ряд своих старых писем (которые не могли сохраниться у него, т. к. были направлены адресатам). Возможно, он пытался скорректировать некоторые эпизоды своей жизни и представить ее в «очищенном», показательном виде. Впрочем, вероятно и то, что Сельмет,

Сотрудничество Антса Сельмета с издательствами и работа над учебными пособиями начались в 1948 г. с написания нескольких хрестоматий по родному языку. За год до этого он оставил должность директора семинарии и занял место главного редактора в редакторском отделе. Позднее, в 1949 г., Сельмет возглавил редакцию педагогической литературы в Эстонском государственном издательстве. Уже через год после издания хрестоматий Сельмету, ранее безуспешно просившему об улучшении жилищных условий, наконец, предоставили дополнительную жилплощадь.

В 1949 г. Сельмет составил большое письмо в издательство, в котором описал недостатки принятого годом ранее постановления о новом способе выплаты авторских гонораров. Он заявил, что применять к авторам учебных пособий ту же модель подсчета гонораров, что и к авторам художественных произведений, неправильно. В письме Сельмет привел несколько аргументов в пользу перерасчета авторских гонораров, умело составив письмо и не забыв использовать в нем идеологические аргументы, например: “Meie ei tohi unustada ka seda, et nõukogude kirjastus ei ole kapitalistliku korra kirjastus, kus mindi välja teenimisele autorite arvel” [Мы не должны забывать и о том, что советские издательства не устроены так, как капиталистические, где зарабатывают за счет автора] [ЕАА.5147.1.11: 14]. Очевидно, что он был заинтересованной стороной — автору полагался больший гонорар, чем составителю, а значит, Сельмету как автору хрестоматий полагались бы большие выплаты. Старания его увенчались успехом. В архиве сохранилась квитанция, пришедшая Сельмету через год после написания письма, из которой явствует, что издательство учло его пожелания и пересмотрело гонорары (см.: [Там же: 17]). Ранее, когда Сельмет получал гонорар как составитель учебников, ему причиталось 48 848 рублей. После признания составителя учебника автором гонорар должен был вырасти до 106 120,05 рублей. В письме ему обещали возместить разницу как можно скорее. Учитель эстонского языка и литературы, ранее не умевший добиваться повышения жалования, получал теперь значительные гонорары за свои учебные пособия и, судя по всему, имел доста-

---

будучи на пенсии, так своеобразно проводил время в воспоминаниях о собственной жизни.

точное влияние, коль скоро его прошение было не только рассмотрено, но и утверждено.

Карьера Сельмета как составителя учебных пособий успешно продолжалась до 1955 г. (именно этим годом датируются последние массовые переиздания). В 1950 г. по просьбе автора Отдел начального и среднего школьного образования Министерства образования ЭССР [ENSV Haridusministeeriumi Alg- ja Keskkoolide Valitsus] подтвердил особый статус его учебников: “<...> VII klassile ei ole koolides tarvitusel muud vene kirjanduse õpikut ja V ja VI kl. ei ole muud eesti ja vene kirjanduse õpikut kui A. Selmeti koostatud õpikud” [... в VII классе школы нет в употреблении других учебников по русской литературе и в V и VI классах нет других учебников по эстонской и русской литературе, кроме учебников, составленных А. Сельметом] [ЕАА.5147.1.11: 18]. Предоставление исключительного права делало Сельмета как минимум на пять лет монополистом среди авторов школьных учебных пособий для названных классов.

Ситуация коренным образом изменилась в 1952 г. В любую эпоху за взлетом может следовать падение, и советская — не исключение, с той лишь разницей, что в этот период малейший промах мог поставить крест не только на карьере, но и на жизни.

Сельмет не избежал этой участи, причем виновником стал один из его сыновей, Карл. Семнадцатилетним он был мобилизован в 1944 г. в немецкую армию, дезертировал и был отправлен в тюрьму в Куремяэ. Военный суд не состоялся, германская армия отступила, и юноше удалось бежать из тюрьмы. Но вскоре он был схвачен уже Красной Армией и вновь оказался в тюрьме, откуда освобожден весной 1945 г. Казалось бы, исчерпанный инцидент напомнил о себе в 1952 г., когда Карл Сельмет был приговорен к 25 годам лишения свободы за «службу в немецких войсках и критику культа личности» [ЕАА.V-322.1k.163: 5]<sup>5</sup>. Сложно представить, чтобы такой приговор не отразился на судьбе отца. Хотя издание «Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР» сообщает, что Сельмет был заведующим отделения педагогической литературы ЕРК до 1962 г. (см. [Архивные фонды]), в реальности дела обстояли иначе. Из записей в трудовой книжке, а также из автобиографии Сельмета, мы узнаем, что

---

<sup>5</sup> Четыре года спустя приговор Карлу Сельмету был отменен.

в том же 1952 г., когда был осужден его сын, Сельмет был «освобожден от должности по собственному желанию» [ЕАА.5147.1.1: 1] и вышел на пенсию. Видимо, с этого момента начинается новый этап его служебной биографии, который иллюстрирует следующая история.

В 1954 г. издательство “Eesti Riiklik Kirjastus” известило Сельмета, что в следующем году планирует переиздание его учебников, которому будет предшествовать небольшая редакторская правка, не предполагающая участия автора–составителя. Результатом этого, казалось бы, рутинного дела стал громкий протест Сельмета, прекращение переизданий учебников и завершение его карьеры автора пособий.

Ознакомившись с издательской правкой, Сельмет направил директору издательства заявление, в котором выразил недовольство работой редактора. Он указал на ряд изменений в учебнике для пятого класса, которые не были согласованы с ним (удаление одних и добавление других литературных отрывков, изменение состава учебника и перенос материалов), и заявил, что предпринятые перестановки, сокращение и изменения материала не вмещаются в понятие редакторской правки, а скорее являются полной переработкой книги. Как заметил Сельмет в письме:

Asi on halb seetõttu, et need muudatused on jäänud minuga kui autoriga koostajaga isegi kooskõlastamata. Millega mina ei saa nõustuda, kui lugemik tahetakse välja anda kordustrükina minu nime all [ЕАА.5147.1.11: 26]<sup>6</sup>.

Также его тревожило то, что редактор обошел стороной слабые места в учебнике, замеченные еще при прошлом издании. Сельмет указывает, что в прошлый раз ему не дали исправить ошибки, и обвиняет в этом главного редактора, который некачественно выполнил свою работу — прошлое издание было неудачным, но и «исправленное» переиздание вышло ничуть не лучше. Действительно, первое издание учебника, вышедшее в 1951 г. под редакцией О. Пыхьямяэ, существенно отличается от последующих двух переизданий под редакцией В. Руммеля (которого, очевидно,

---

<sup>6</sup> Дело плохо еще и потому, что эти изменения будут связываться со мной, как с автором-составителем, даже если они не были согласованы. С чем я не могу согласиться, потому что хрестоматия будет издаваться под моим именем.

Сельмет и подразумевает под некомпетентным редактором). Второе и третье издания значительно уступают первой версии учебника в плане подбора и количества материала, даже если говорить лишь о классической русской литературе, не принимая во внимание изменений в разделе литературы советского периода.

Сельмет считал неприемлемым не только количественное сокращение материала и его качественные изменения, но и то, что ему не дали внести в переиздание поправки, обусловленные вступлением в силу новых учебных программ. Кульминацией письма стало следующее заявление:

Kui Kirjastus jääb oma teguviisi juurde ja mind lugemiku “Eesti ja vene kirjandus V kl.” uue trüki väljaandmisel ignoreerib, siis olen sunnitud teatama, et ma ei luba kasutada oma nime selle uue trüki väljaandmisel <Подчеркнуто в рукописи автором. — А. В.>, sest ma ei ole teadlik sellest mida just kui minu nime all välja antakse, ja teiseks on mul möödunud aasta kogemuste järgi põhjust karta, et teos ilmub ka käesoleval aastal madala-kvaliteedilisena ja teeb minu nimele häbi, sest puudused kirjutatakse esimeses järjekorras ikkagi teose autori arvele [EAA.5147.1.11: 27]<sup>7</sup>.

Учебник все-таки был переиздан и вышел под именем Сельмета, следовательно, его настоятельные требования не были учтены. В издательстве не сочли нужным прислушаться к автору, что на фоне его прошлых успешных заявлений выглядит совершенно однозначным — после истории с сыном и ухода «на пенсию» Сельмет перестал быть главой издательского отдела и заодно автором учебников, с чьим мнением необходимо считаться. Неизвестно также, получил ли Сельмет ответ из издательства. Именно на этом, в общем, закончилась карьера ведущего в ранне-советской Эстонии автора-составителя учебников по русской и эстонской литературе Антса Сельмета. В 1957 и 1958 гг. из печат-

---

<sup>7</sup> Если Издательство продолжит действовать в подобном ключе и игнорирует вопрос о переиздании моей хрестоматии “Eesti ja vene kirjandus V kl.”, тогда обязан сообщить, что я не позволяю использовать мое имя в новом издании, поскольку я не могу знать, что именно будет выходить под моим именем. И, во-вторых, в связи с опытом прошлого года, у меня есть причины опасаться, что и в этом году книга выйдет в низком качестве, что опорочит мое имя, поскольку любые недостатки произведения в первую очередь приписываются его автору.



ти вышли еще два издания хрестоматий для 7 класса, но авторская серия целиком больше не переиздавалась. Интересно, однако, что первые сельметовские хрестоматии по родной литературе продолжали издаваться вплоть до 1959 г. и, видимо, обеспечивали ему неплохую прибавку к пенсии.

Оставшиеся восемь лет жизни Сельмет, судя по архивным данным, посвятил написанию жалоб по самым разным вопросам в различные организации и учреждения. Из этих документов вырисовывается образ советского пенсионера с активной жизненной позицией. Ранее не сталкивавшийся с официальными отказами в серьезных делах, Сельмет вступал в переписку с организациями порой по весьма курьезным вопросам. Так, например, он затеял полемику с хлебокомбинатом, обвинив его в добавлении в тесто кукурузной муки: ее наличие Сельмет якобы определил по вкусу хлеба. На свою жалобу он получил ответ, что кукурузную муку не используют в хлебопекарном производстве вот уже 10 лет. Этот ответ Сельмета не удовлетворил, и он продолжил писать гневные письма, на которые неизменно получал корректные отрицательные ответы.

Антс Сельмет, начав свою карьеру с блестящего окончания университета, продолжил ее в качестве рядового школьного учителя, затем смог подняться довольно высоко, удачно вписавшись в новые обстоятельства, но впоследствии волею судьбы был вынужден полностью отойти от дел. Привыкший к активной деятельности и той роли, которую играл в течение долгого времени, Сельмет, видимо, не мог смириться с профессиональным забвением.

Тем не менее, многое о жизни Сельмета неизвестно. Так, действительно, непонятно, почему судьба Антса Сельмета коренным образом изменилась в советскую эпоху, что он сам или его неизвестные покровители сделали для столь яркой карьеры. Лишь об одном можно сказать с уверенностью — учебники по эстонской и русской литературе, составленные Антсом Сельметом в его лучшие годы, нуждаются в изучении как этап становления советского литературного школьного канона в Эстонии.

## ИСТОЧНИКИ

- Архивные фонды: Архивные справочники. Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР. САН-СЕМ // Федеральное архивное агентство. Портал «Архивы России».  
[http://www.rusarchives.ru/guide/lf\\_ussr/san\\_sem.shtml](http://www.rusarchives.ru/guide/lf_ussr/san_sem.shtml) (дата просмотра 14.03.2015).
- EAA.5147.1.1: Eesti Ajalooarhiiv. Ants Selmet, pedagoog. Isiklikud dokumendid — Kooli-, kutse-, perekonnaseisutunnistused ja tõendid töötamise kohta. Genealoogiline tabel.
- EAA.5147.1.11: Eesti Ajalooarhiiv. Ants Selmet, pedagoog. Materjalid teenistusalase ja ühiskondliku tegevuse kohta — Ajalehtede toimetustelt, Emakeele Seltsilt, Riiklikult Kirjastuselt ja teistelt asutustelt saabunud kirjad teenistusalastes ja ühiskondliku tegevuse küsimustes.
- EAA.5147.1.41: Eesti Ajalooarhiiv. Ants Selmet, pedagoog. Käsikirjad, trükitised ja isiklik kirjavahetus. Isiklik kirjavahetus — Sugulastelt, sõpradelt, tuttavatelt ja teenistusküsimustes saabunud kirjad.
- EAA.V-322.1k.163: Eesti Ajalooarhiiv. Pärnu Rajooni RSN TK Põllumajandusvalitsus. Isiklikud toimikud — Isiklik toimik — Selmet, Karl Hanto Antsu p.
- Eesti ja vene kirjandus V klassile / Ants Selmet. Tallinn, 1951, 1954, 1955.
- Eesti ja vene kirjandus VI klassile / Ants Selmet. Tallinn, 1952, 1955.
- Nagel: *Nagel, V.* Hariduspoliitika ja üldhariduskorraldus Eestis aastatel 1940–1991. Dissertatsioon. Tallinn, 2006.
- Pilve: *Pilve, E.* Ideoloogiline kasvatus nõukogude koolitunnis hilisstalinistlikus Eesti NSVs // Tuna. Ajalookultuuri ajakiri. Tallinn, 2010. № 4.
- Vene kirjandus VII klassile / Ants Selmet. Tallinn, 1951, 1952, 1955.

## ИЗ ЧЕГО СДЕЛАН СССР В КОМИКСЕ ЭРЖЕ “TINTIN AU PAYS DES SOVIETS”<sup>1</sup>

Филипп Лекманов  
(Москва)

Набор представлений европейцев о Российской Империи и СССР всегда был тесно связан с мифологемами, почерпнутыми из многочисленных текстов россики. Стереотипы, транслировавшиеся в травелогах и отчетах о Советском Союзе, подробно изучены<sup>2</sup>. Однако такой маргинальный с точки зрения высокой литературы и вместе с тем влиятельный вид искусства как комиксы до сих пор не изучался в подобной перспективе. В статье я постараюсь частично заполнить эту лакуну на примере образа СССР в комиксе бельгийского художника Эрже “Tintin au Pays des Soviets”<sup>3</sup> [Hergé].

«Тинтин в стране Советов» стал первой новеллой из цикла о бесстрашном бельгийском журналисте и его верном спутнике, фокстерьере Милу. Комикс публиковался в бельгийской газете “Le Petit Vingtième” с 10 января 1929 г. по 11 мая 1930 г., а затем был издан отдельным альбомом. После бельгийской журнальной публикации в октябре 1930 г. началось переиздание во французском журнале “*Sœurs Vaillants*”. Выпуски журнала с комиксом мгновенно разошлись и почти сразу стали библиографической редкостью. Несмотря на популярность комикса, сам Эрже не был доволен своим произведением, так что даже отказался подготовить его цветную версию, хотя и раскрасил другие свои ранние произведения. Вероятно, Эрже невысоко ценил «Тинтина в стране Советов», потому что сюжетные ходы его первого комикса

---

<sup>1</sup> Благодарю Е. Э. Лямину и С. Л. Козлова за советы по разработке этого сюжета.

<sup>2</sup> См., напр.: [Вульф; Mazuy 2002; Mazuy, Sœuré 2012; Fox].

<sup>3</sup> В 2006 г. вышла книга эссе Тома Маккарти “Tintin and the secret of literature” [Маккарти]. Однако в ней писатель и художник анализирует комикс с литературно-структуральных, а не историко-мифологических позиций.

строятся на постоянных невероятных совпадениях и кажутся почти абсурдными.

Вместе с тем, некоторые из неправдоподобных поворотов сюжета были заимствованы художником, никогда не посещавшим Советский Союз, из репортажной книги «Москва без прикрас» бельгийского консула в России Жозефа Дуйе. Так, фрагмент истории, разворачивающейся при первой встрече героя с советской промышленностью [илл. 1<sup>4</sup>] с документальной точностью воспроизводит эпизод из книги консула:

Английские тред-юнионисты послали в Россию свою делегацию, большевики тщательно готовились к ее приему, и детали этого приёма тщательно и долго разрабатывались: «часовые» были расставлены, но, несмотря на это, были допущены довольно значительные промахи в исполнении этой программы. Если бы делегаты были менее доверчивы и более внимательны, они могли бы, конечно, их заметить. <...> Первый промах в церемониале произошел на маленькой станции на территории Донецкого бассейна, изрезанной железнодорожными линиями, пересекающими одна другую. «Часовой» предвидел на этой станции остановку всего на 5 минут, фактически же поезд стоял здесь больше часа. Я не знаю, как объяснили делегатам это промедление, но крестьяне соседней деревни очень хорошо знали таинственную причину этой остановки: их мобилизовали внезапно с их лошадьми и подводами и приказали им перевезти наскоро значительное количество соломы на завод, который находился недалеко от этой станции и который уже в продолжение нескольких лет не функционировал.

Когда солома была привезена, её засунули в печи завода, и скоро густые клубы дыма поднялись из труб, создавая иллюзию фабрики на полном ходу, живой символ молодой советской индустрии [Дуйе:15–16].

Весьма немногочисленные сцены, описывающие социальное устройство Советского государства, Эрже также позаимствовал из «Москвы без прикрас». В частности, сразу два эпизода из комикса были навеяны следующим фрагментом из книги Дуйе [илл. 2 и 3]:

Как только крестьянин работает добросовестно и успешно на своей земле, большевики смотрят на него как на кулака, перегружают его

---

<sup>4</sup> К сожалению, мне удалось найти только версию комикса, раскрытую при переиздании не самим Эрже.

чудовищными налогами и преследуют политическими угрозами и репрессиями.

Прямое следствие этих приемов то, что крестьяне колеблются развивать и улучшать свое хозяйство, чтобы не попасть в категорию кулаков. <...> Россия, бывшая житницей Европы, теперь почти не вывозит хлеба при советском режиме, и в сущности сама часто нуждается в привозном хлебе. Экспорт же хлеба производится советской властью в интересах пропаганды, и вот несколько тому доказательств.

<...>

Бражников <высокопоставленный чиновник. — Ф. Л.>: «<...> цель нашего экспорта не в том: наша настоящая цель — это показать во что бы то ни стало наш хлеб на зарубежных рынках, и я предупреждаю вас, что если даже вы обратитесь к центральной власти в Москве, то и там вы получите на ваше предложение отказ» [Дуйе: 52–54].

Даже гротескная сцена голосования [илл. 4], которая, как кажется, органично вписывается в авантюрный комикс, но не в претендующее на строгую достоверность произведение бельгийского посла, обнаруживается в этом книжном источнике:

Церковная площадь была черна народом. Посредине возвышалась трибуна, занята пятью коммунистами, которые представляли местную власть. Товарищ Убикон <...> просил перейти к выборам. Вот приблизительно с такими словами он обратился к толпе:

Т. Убикон: «Есть 3 списка, один из них против коммунистической партии. Кто против этого списка — пусть поднимет руку». Одновременно Убикон и его 4 товарища вынули свои револьверы и оглядели толпы крестьян. Убикон продолжал: «Кто же против этого списка? — Никто. Я объявляю, что коммунистический список прошел единодушно, бесполезно уже голосовать за другие списки» [Там же: 54–55].

Однако «Тинтин в стране Советов» неверно было бы считать рабской иллюстрацией книги Дуйе. Все же основная часть событийной канвы комикса не находит аналогов в «Москве без прикрас». Это касается, в первую очередь, авантюрных перипетий творения Эрже: погони, перестрелки, драки генетически восходящие к плутовскому и/или приключенческому роману. В комиксе Эрже приключенческие элементы приобретают актуальную политическую мотивировку. Уже на второй странице появляется агент ГПУ, стремящийся убить репортера Тинтина, командиро-

ванного писать честные репортажи об СССР. Необходимость уничтожить журналиста мотивируется так: «Нельзя, чтобы он добрался до России: иначе он сможет описать, что там происходит». Эта фраза задает основной конфликт комикса, на всем протяжении которого Тинтин убегает от преследующих его агентов. Эрже показывает читателю: советские власти готовы пойти на все, лишь бы правда об ужасных условиях жизни в СССР не была разглашена.

В ходе путешествия Тинтину главным образом противостоят лубочные агенты ГПУ, однако он также сталкивается с китайскими мастерами пыточных дел, работающими на Советское государство<sup>5</sup>. Причины, по которым в застенках ГПУ орудуют азиаты, в тексте специально не проясняются. С одной стороны, их появление можно объяснить экзотичностью, при помощи которой Эрже стремился заинтересовать читателей комикса (ср., напр., со сходной функцией восточных персонажей в произведениях У. Коллинза и Артура Конан Дойла). Однако появление китайцев в советских декорациях также актуализирует мотив ориентальности, часто использовавшийся иностранцами для интерпретации быта и социального устройства СССР.

Другой важный пласт жизни в стране Советов, куда более детально изображенный в «Тинтине», чем в книге Дуйе — это повседневная культура СССР и, особенно, одежда советских людей. Этот мотив играет в комиксе важную сюжетную роль. Достаточно сказать, что в ходе приключений герой полностью сменяет наряд пять раз. В путешествие Тинтин отправляется в щегольском плаще, двойке в крупную клетку и галстуке в широкую полоску. В результате череды происшествий костюм репортера превращается в обноски, и, уже на территории СССР, Тинтин покупает себе новую одежду. Она состоит из фуражки, туго подпоясанной толстовки, широких штанов и высоких сапог. В этой одежде герой становится совершенно неотличимым от преследующих его агентов ГПУ, также предпочитающих стиль *à la russe*. Путешествуя по стране Советов, Тинтин примеряет акваланг, солдатскую шинель, казачью бурку, куртку авиатора и, наконец, возвращается к крестьянскому наряду, в котором остается вплоть

---

<sup>5</sup> О реальной роли, которую китайцы и выходцы из Китая играли в карательных органах советской страны см., напр.: [Ларин].

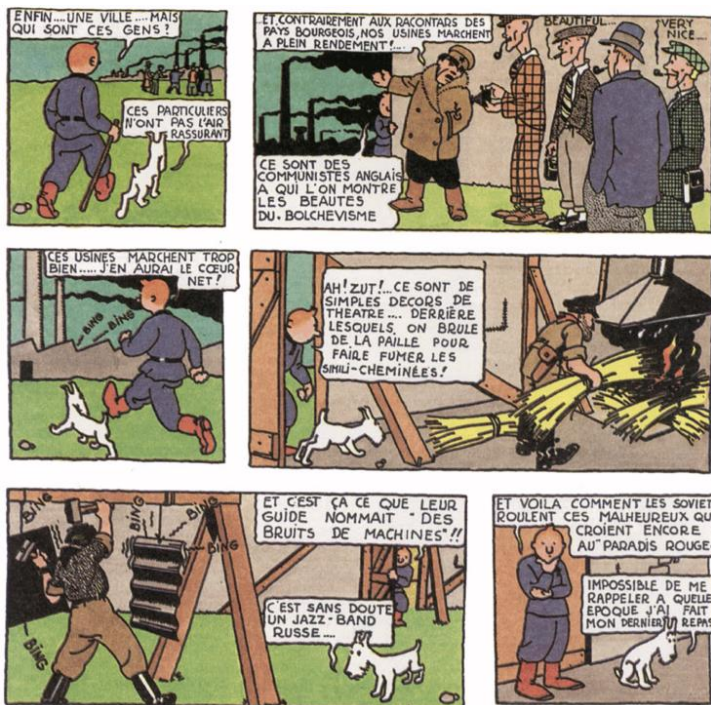
до возвращения в Брюссель. Очевидно, что Эрже стремился составить наглядную «энциклопедию» советского повседневного и профессионального костюма. Одежда выполняет маскирующую функцию, помогая Тинтину органично вписаться в советский быт — его наряды не отличаются от одежды большинства советских героев комикса.

Вместе с тем, ни один из этих нарядов не смотрелся бы естественно в Европе. На территории СССР персонажи, одетые на европейский манер, изображаются дважды. Во-первых, в костюмы облачены английские коммунисты, приехавшие в СССР с визитом. Их аккуратные двойки резко контрастируют с тулупом, широкими штанами и сапогами советского гида. Во-вторых, в костюм в мелкую клетку, дополненный бабочкой, одет агент ГПУ, предлагающий Тинтину сотрудничать с советской разведкой. Вероятно, этот наряд объясняется его высоким служебным положением. Эрже показывает, что повседневный советский костюм резко отличается от европейского и иностранец, стремящийся не выделяться из толпы, вынужден переодеться. При этом, как и в Европе, в СССР мода выполняет символическую, разграничивающую функцию: высокопоставленный агент разведки, в отличие от более мелких по статусу коллег, одет в европейский костюм.

Взгляд Эрже на СССР восходит к европейской оценке дореволюционной России и может быть описан при помощи таких концептов как «ориентализм» и «образ внешнего конституирующего иного». Первый из них был разработан в одноименном исследовании Эдварда Саида [Саид], а второй — в книге «Изобретая Восточную Европу» Ларри Вульфа [Вульф]. Вульф показывает, что для мифологемы России и, шире — Восточной Европы, ключевыми были ориентальные коды, а также резкое разделение западных и восточных европейцев. Однако кардинально изменившаяся политическая обстановка привела и к возникновению новых мифологем. Комбинируя эпизоды из книги Дуйе с работками авантюрных жанров, Эрже изображает СССР закрытым государством, заботящимся о внешней пропаганде в ущерб интересам собственных граждан. Прозорливый бельгиец Тинтин, способный поведать цивилизованному миру о бесчинствах, творящихся в Стране Советов, противопоставлен недалеким английским коммунистам, с радостью внимающим рассказам гида о бурном развитии промышленности. Мифологема, возникшая благодаря

травелогам<sup>6</sup>, проникает в текст массовой литературы, оправдывая сколь угодно экзотичные эпизоды и делая загадочный, мифический СССР идеальным местом для разворачивания авантюрного сюжета.

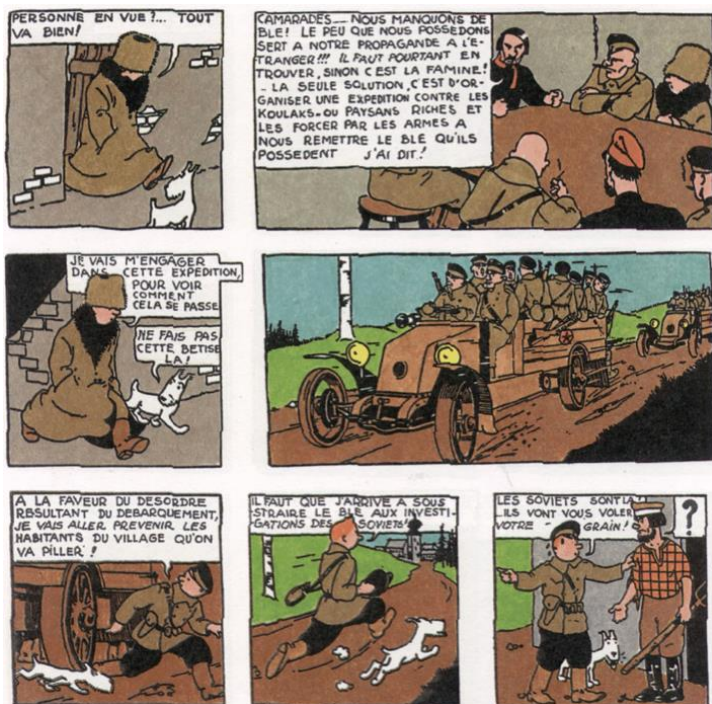
### Иллюстрации:



илл. 1

<sup>6</sup> См. замечание М. Д. Фокса: «1920-е отмечены значительным ростом обвинений <со стороны иностранцев. — Ф. Л.> в конструировании Потемкинских деревень. Старинная европейская традиция изображать русских хитрецами совмещается с сомнительными советскими притязаниями. Не убежденные иностранцы зачастую называли эти <образцовые> учреждения потемкинскими деревнями <...> Иностранные слухи и обвинения, окружавшие потемкинские деревни, в 1920-х имели такое широкое хождение, что о них было известно и советским чиновникам, ответственным за прием иностранцев <...>» [Fox: 212].





илл. 2



илл. 3



илл. 4

## ЛИТЕРАТУРА

- Вульф: *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003.
- Дуйе: *Дуйе Ж.* Москва без покровов. Рига, 1928.
- Ларин: *Ларин А.* Китайцы в России вчера и сегодня: исторический очерк. М., 2003.
- Маккарти: *Маккарти Т.* Тинтин и тайна литературы. М., 2013.
- Саид: *Саид Э.* Ориентализм. М., 2006.
- Fox: *Fox, Michael David.* Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941. Oxford, 2012.
- Hergé: *Hergé.* Les aventures de Tintin, reporter du “Petit Vingtième” au pays des Soviets, Tournai-Paris, Casterman, 1999 (1re éd. 1930), 141 p.
- Mazuy 2002: *Mazuy, Rachel.* Croire plutôt que voir? Voyages en Russie soviétique (1919–1939). Paris, 2002.
- Mazuy, Coœuré 2012: *Mazuy, Rachel; Coœuré, Sophie.* Cousu de fil rouge. Paris, 2012.

**«РЕАБИЛИТАЦИЯ СТЕРНА»: ЛОРЕНС СТЕРН  
В МОСКВЕ И ЛЕНИНГРАДЕ 1932–1941 гг.  
(ИЗ ИСТОРИИ ОДНОГО ИЗДАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА)**

Петр Будрин  
(Москва)

Десятого июня 1940 г. в «Литературной газете» (№ 32) было объявлено:

Государственное издательство «Художественная литература» выпустило книгу Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие». В книгу вошли: «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», письма Стерна, «Письма Йорика к Элизе», «Дневник для Элизы». Книга вышла в переводе и с примечаниями А. Франковского, с иллюстрациями художника Мориса Лелуара. Книге предпослана вступительная статья И. Верцмана [ЛГ 1940: 6].

Эта книга стала четвертым советским изданием Стерна. В 1922 г. «Сентиментальное путешествие» вышло в составе просветительского проекта Горького «Всемирная литература» в дореволюционном переводе Д. Аверкиева (Госиздат: М.-Пг.). С использованием того же перевода было подготовлено издание «Библиотеки огонька» 1935 г., — в нем содержались лишь избранные фрагменты стерновского романа. В том же году Гослитиздатом был издан первый в СССР перевод «Сентиментального путешествия», выполненный Надеждой Вольпин. В 1940 г. Гослитиздат еще раз опубликовал «Сентиментальное путешествие» — на этот раз в переводе Адриана Франковского, широко известного своими переводами М. Пруста, Р. Роллана и английской классики XVIII в.<sup>1</sup>

Небольшая богато иллюстрированная книжка в ярко-красном переплете включала большую подборку писем и автобиографических материалов Стерна, некоторые из которых были опубликованы на Западе только в начале XX в. Подробный комментарий, составленный переводчиком А. А. Франковским, содержащий ценную информацию обо всех периодах жизни Стерна, до недавнего

---

<sup>1</sup> О Франковском см.: [Рац, Фомин 2008; Богомолов, Крайнева 1999].

времени оставался самым полным источником сведений об этом писателе на русском языке. Книга с интересом и воодушевлением была встречена критикой. По словам Б. М. Эйхенбаума, «...издательство “Художественная литература” правильно сделало, что выпустило новый перевод “Сентиментального путешествия”, поручив его такому опытному, культурному и талантливому переводчику, как А. Франковский. Можно сказать без всякого преувеличения, что его перевод впервые раскрывает русскому читателю все намеки и тонкий смысл стерновских рассуждений и передает всю прелесть, все изящество стерновского стиля» [Эйхенбаум 1940: 315]. Ту же мысль высказал и Корней Чуковский в статье «Незаметные», где подводил книжные итоги 1940 г.: «Хочется с благодарностью вспомнить те книги, о которых я не прочел в современной печати ни единого доброго слова». Говоря о заслуге Франковского, Чуковский отметил: «...Сила этого перевода — в необыкновенно изощренных тональностях речи, в пластике языка, подчиняющегося малейшим прихотям стерновской мысли, в тех капризных переходах от умиления к юмору, которые до сих пор не удавались ни одному переводчику». По словам Чуковского, переводы, «которые существовали до настоящего времени, были клеветой на Стерна. Тонкие и гибкие фразы превращались в какие-то бревна. Так что в сущности до настоящего времени мы совершенно не знали одного из величайших писателей Запада, могущественно влиявшего на нашу словесность (начиная от Радищева и кончая Толстым)». Работу Франковского Чуковский назвал «реабилитацией Стерна» [Чуковский 1940: 5].

Слово «реабилитация», использованное Чуковским, подхватил поэт и критик Петр Сторицын, близкий знакомый И. Бабеля и М. Кузмина. Свою статью в журнале «Литературный современник» он озаглавил «Реабилитированный Стерн»: «Сейчас перед нами Лоренс Стерн Франковского, текстуально точный, без отсебятины, не русифицированный, с правильно переданными интонациями и стилевыми особенностями. Перевод сделан настоящим мастером переводческого искусства, обладающим огромными познаниями в области истории и филологии. <...> Мы можем сказать, что Стерн впервые переведен на русский язык» [Сторицын 1940: 151].

Интересно, что язык и проблематика этих рецензий (как и содержание стерновской книги), были подчеркнута далеки от ре-

альности советского государства, времени расстрелов, насаждения единомыслия и методов «социалистического реализма» во всех видах искусства. Единственное слово — «реабилитация» — очевидно, было призвано не только указать на безусловные преимущества нового перевода над всеми предшествовавшими, но и протянуть ниточку в современность.

На самом деле, история «реабилитации Стерна» началась гораздо раньше: в 1932 г. в стенах знаменитого издательства “Academia”. Переводить Стерна взялся сотрудничавший с издательством философ и филолог Г. Г. Шпет.

В 1930-е гг. Г. Г. Шпет, знавший множество иностранных языков, составлял, переводил и комментировал целый ряд изданий серии «Сокровища мировой литературы». Эта серия, разработанная при первом руководителе издательства А. А. Кроленко, была самой значительной — в ее план были включены сотни произведений, над которыми работали многие выдающиеся переводчики и литераторы (включая Б. Пастернака, М. Лозинского, К. Чуковского, Е. Ланна и М. Кузмина и многих других), а иллюстраторами выступали также лучшие художники того времени. В. Крылов, один из исследователей деятельности этого издательства, писал, что “Academia” была своего рода «новым ковчегом» для интеллигенции [Крылов 1993: 349].

Имя Стерна возникает в переписке Шпета еще в 1920 г. «Страшно хочется прочесть “Тристрама Шенди”», — пишет он в письме Н. И. Игнатовой, филологу, редактору и своему близкому другу [Шпет 2005: 350]<sup>2</sup>.

Издательство “Academia” № 206/32 заключило с Г. Шпетом договор на перевод романов Л. Стерна («Тристрама Шенди» и

---

<sup>2</sup> В переписке Шпета нередко встречаются стернианские мотивы и приемы. Например, частое использование «тире», стернианское обращение “Madame”. См. письмо Н. И. Игнатовой от 24 февраля 1921 г.: «Что Пушкин, Madame, случайность, это — очевидно, ибо, — не случайность — Толстой не был убит на дуэли в 37 лет» [Шпет 2005: 358]. В этом письме Шпет ссылается на шендианскую тему носов: «...восприятие (главным образом уши — проклятое изобретение, которому Вы, впрочем, знаете какое-то более поэтическое наименование, ибо это — не «нос» — ушеса, что ли?) подозрительно обострено...» [Там же: 356].

«Сентиментального путешествия») был заключен со Шпетом в 1932 г. [Шпет 2012: 269]. В соответствии с договором, Шпет должен был окончить перевод еще в первой половине 1933 г. Однако, как следует из текста извещения, отправленного Шпету издательством, по его просьбе ему была разрешена отсрочка сдачи рукописи до 1 сентября 1933 г.) [Там же: 260]. Г. Г. Шпет в то время работал сразу над несколькими проектами издательства, в том числе над составлением комментариев к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Диккенса и подготовкой собрания сочинений Шекспира.

В архиве Шпета в ОР РГБ сохранилась рукопись первого и начальных глав второго тома «Тристрама Шенди», которая является ранней редакцией перевода. К машинописи переводчика (116 листов) приложены листы с постраничной правкой, выполненной Н. И. Игнатовой.

Как мы узнаем из писем Шпета, он глубоко вникал в планы издательства, и для него было исключительно важно, чтобы читатель смог увидеть и оценить место художественного произведения в литературном и историческом процессе. Так, говоря об издании романов Филдинга (в переводе А. А. Франковского), Шпет замечает:

Если издательство решило продолжать издание Фильдинга, то, все же лучше, на мой взгляд, за «Томом Джонсом» выпустить не бесконечно растянутую и однообразную «Эмилию», а более <свежего, связного> и краткого «Джозефа Эндруса» (1742). <...> Этот роман <...> представляет пародию на «Памелу» Ричардсона, и, следовательно, наш читатель вполне оценит историческое и художественное значение «Эндруса», только <...> когда получит возможность сравнить оба романа. Поэтому еще более целесообразным мне представляется заказать перевод и выпустить именно «Памелу», а вслед за нею — «Эндруса» [Там же: 267–268].

В фонде Шпета вместе со страницами переводов Стерна хранятся черновые наброски предисловия и выписки для будущего комментария.

Из записей к предисловию «Тристрама Шенди», видно, что Шпет пытался встроить Стерна в историю реализма, используя

такие понятия как «средний клас»<sup>3</sup> [РГБ 1: 122], «буржуа» [Там же: 121] и другие. Однако, пишет он, если говорить о «фабуле, композиции» английской «реалистической» литературы XIX в. и ее «первых (хронологических) последователей? — Дикенса, Теккерея», то творчество «Фильдинга и Смолета» для них оказывается важнее, чем более «крупного» писателя Стерна, в то время как слепое «подражание» Стерну «перешло бы в карикатуру». Шпет объясняет это тем, что Стерн — «завершение двух столетий, а не начало» [Там же: 119]<sup>4</sup>. Тем не менее, Шпет замечает, что отдельные стерновские «приемы» можно встретить «и у Дик., и у Тек.». Но если Диккенс и «берет» стерновский «прием», то он «по признаку воссоздает целое», в то время как Стерн, по словам Шпета, «любуется и играет <...> частностью» [Там же: 119]<sup>5</sup>. В этом месте Шпет делает приписку: «Что об этом Теккерей в юмористах?»<sup>6</sup>.

В той же папке хранятся два листа с выписками Шпета из книг о Стерне. Из набросков Шпета видно, что он пытался «объективно» оценить творчество Стерна, помещая его в исторический контекст, и привлекая для этого к своему исследованию мнения двух главных «ненавистников» Стерна — не только У. Теккерея, но и доктора Дж. Ферриара. Если Теккерей в своей знаменитой лекции, желая показать Стерна с худшей стороны, подтасовывал факты и использовал вырванные из контекста цитаты, то обличительный пафос Дж. Ферриара состоит в раскрытии «краденой

---

<sup>3</sup> Шпет избегал удвоения согласных в иностранных словах и именах.

<sup>4</sup> Тут Шпет делает для себя заметку: «Тристрем, но Сент. Пут?».

<sup>5</sup> Сравнение Стерна с Диккенсом проходит через весь текст рукописи. Шпет сопоставляет дядю Тоби с мистером Пиквиком. По мнению Шпета, Тоби — как и Пиквик — воплощает собой «идеал каждого среднего английского буржуа: провести конец жизни на положении джентльмена» [РГБ 1: 121].

<sup>6</sup> Уильям Теккерей в своих знаменитых лекциях об английских юмористах (1851) обвинил Стерна во множестве страшных грехов, в частности, в том, что тот, будучи священником, спустя двадцать пять лет совместной жизни разлюбил свою жену. Пользуясь в том числе и подлогом (удобная для его обличения датировка писем, выдергивание фраз из контекста), Теккерей (в молодости бывший страстным читателем Стерна), пытался доказать, что мировоззрение Стерна, при всей его писательской одаренности, основано всего лишь на лицемерии и бытовом разврате. Об этом см.: [Howes 1958: 143–149].

мудрости» Стерна (такой «плагиат» давал повод противникам Стерна обвинить его в неискренности) [Howes 1958: 81–82]. В конце XVIII в. доктор Ферриар нашел в «Тристраме Шенди» множество скрытых ссылок и «незакавыченных» цитат<sup>7</sup>. Шпет выписал из книги Ферриара следующее объяснение «плагиата» Стерна: «Интересное наблюдение!: в серьезных местах Стерн самостоятелен, в смешных he is generally a copyist... <подчеркнуто Шпетом. — П. Б.>» [РГБ 1: 118]. По этим материалам можно сделать вывод о том, как шла работа над комментарием. На первом листе записаны основные факты из истории семьи Стерна (годы жизни и имена родственников) [Там же: 117]. На втором — выписки из “Illustrations of Sterne” (1798) Ферриара [Там же: 118].

К XVII съезду ВКП(б), так называемому «Съезду победителей»,<sup>8</sup> в “Academia” был выпущен специальный каталог, экземпляры которого раздавались делегатам. В списке произведений английской литературы, выход которых планировался на 1934–1936 гг., есть «СТЕРН. Тристрам Шенди. Перев., статья и комментарии Г. Г. Шпета. Иллюстрации и оформление Н. П. Феофилактова» [Academia 1934: 68]. Художник Н. П. Феофилакт до революции был известен своими работами в стиле модерн, напоминавшими манеру Обри Бердслея. Он был одним из оформителей журнала «Весь», иллюстрировал книги Д. С. Мережковского, А. Белого и других, а также был близко знаком со Шпетом [Киселев 2003: 425]. Договор с Н. П. Феофилактовым на выполнение иллюстраций к «Сентиментальному путешествию» был подписан 9 декабря 1933 г. [РГАЛИ 2: 1].

Если обратиться к внутреннему издательскому плану «Academia», выпущенному в 1934 г., то в плане на 1936 г. в разделе английской литературы найдем: «СТЕРН, 2 тома» [РГБ 2: 37, 45]. Из письма Шпета мы узнаем подробности передачи «Сентиментального путешествия» Франковскому:

---

<sup>7</sup> В выписках Шпета из этой книги упоминается Роберт Бертон, автор «Анатомии Меланхолии» и Свифт со своей «Сказкой бочки», Скаррон, Рабле (Запись Шпета: «Рождение и воспитание Пантагрюэль → Martinus Scriblerus, и оба → к первым главам Тристрама») [РГБ 1: 118].

<sup>8</sup> Позже его стали называть «Съездом расстрелянных» — более половины участников были уничтожены.



Что касается Сентиментального путешествия Стерна, то предполагалось, что оно войдет в один том с Тристрамом Шенди, и соответственно со мною заключили договор. Но уже при заключении договора я обратил внимание тогдашнего руководителя Издательства<sup>9</sup>, что, соединяя в один том обе вещи, мы его перегружаем, а вместе с тем отказываемся от полного издания, для осуществления которого требуется не более каких-нибудь 6 печатных листов. Поэтому и теперь я всемерно поддерживаю предложение А. Франковского перевести Письма к Элизе, а равным образом, и избранные письма Стерна, и издать это отдельным томом вместе с Сентиментальным путешествием, перевод которого я охотно уступлю А. Франковскому. Таким образом, весь Стерн выйдет у нас в двух томах очень цельным и законченным<sup>10</sup> [Шпет 2012: 268].

Двадцать седьмого июля 1934 г. Шпет был извещен издательством, что его просьба удовлетворена: перевод «Сентиментального путешествия», «Писем к Элизе» и «Избранных писем» поручен Франковскому [Там же]. 17 ноября 1934 г. «секретарь редсектора» Ческис сообщил Шпету, что объем сдаваемого им материала уменьшен на 6 листов (объем «Сентиментального путешествия») [Там же: 269], и переслал Шпету письмо Франковского от 12 ноября 1934 г.

В этом письме Франковский подробно изложил свое видение плана книги. По словам переводчика, письма Стерна «представляют собой такие же художественные произведения, как “Тристрам” и “Путешествие”» [Там же: 295]. Некоторые пассажи из них приведены целиком. Кроме того, в них можно найти много любопытных путевых впечатлений и своеобразный авторский комментарий к «Тристраму» и «Путешествию». «Срок сдачи рукописи, — пишет Франковский, — я желал бы взять довольно далекий, именно — 1 декабря 1935 года, во-первых, потому что литературный перевод Стерна представляет значительные трудности, а во-вто-

---

<sup>9</sup> Имеется в виду И. И. Ионов, партийный деятель, заведовавший до работы в “Academia” издательством «Земля и фабрика». Был репрессирован, умер в лагере в 1942 г.

<sup>10</sup> Отметим, что издание «полного» собрания Стерна в 1930-е гг. вряд ли было возможно — дело в том, что, так же, как и Джонатан Свифт, с которым его часто сравнивали, Стерн был священником, а «Проповеди Йорика» составляют чуть ли ни треть из всего им написанного.

рых, я должен еще закончить работу для другого из-ва<sup>11</sup>, которую взял в перерыве между работами для “Academia”» [Шпет 2012: 295]. Из этого письма видно, что план «второго тома» сочинений Стерна, представленный Франковским в 1934 г., практически полностью превосхищает издание 1940 г.

Но ни один из томов Стерна так и не вышел в “Academia”. Арест и ссылка Шпета в 1935 г. предшествовали репрессиям, которые обрушились на издательство после смерти Горького и расстрела заведующего издательством Л. Б. Каменева.

В письме к Н. И. Игнатовой из Енисейска от 8 сентября 1935 г. Шпет пишет о судьбе своего перевода Стерна: «Итак (дополнительно знаю), *Тристрам* безвременно скончался. Мог бы спасти Луппол<sup>12</sup>, отняв у Academia, но сие, значит, не произошло» [Шпет 2005: 380]. В том же 1935 г. перед отправкой из Енисейска, где он находился первые месяцы своей ссылки, в Томск, Шпет послал на имя Сталина письмо, в котором он сожалеет о невозможности заниматься переводами<sup>13</sup>:

Кратко говоря — я просил бы не о смягчении, а о реабилитации. <...> До 15/III 1935 г. (день моего ареста) я был буквально завален предложениями работы, я работал по 14 ч. в сутки и не справлялся с взятыми обязательствами. Теперь во всех издательствах оказывается в плане нет ничего для меня подходящего (хотя я могу переводить с 17 языков), издательство Academia изъяло из производства мои переводы, а некоторые издательства предлагают заключить договор на мой готовый перевод — не на мое имя [Шпет 2003: 587].

Шпет был расстрелян в Томске 16 ноября 1937 г. Меньше чем через месяц было расформировано издательство “Academia”. Четвертого декабря 1937 г. газета «Известия» сообщила о ликвидации издательства. «По распоряжению заведующего отделом печати и издательств ЦК ВКП(б) Л. З. Мехлиса существование “Acade-

---

<sup>11</sup> Возможно, речь идет о работе над романом М. Пруста «Германт» (1936). Собрание сочинений Пруста выпускалось Гослитиздатом.

<sup>12</sup> И. К. Луппол — известный философ и филолог. В “Academia” возглавлял серию «Предшественники и классики атеизма». Сотрудничал с Гослитиздатом. Он был арестован в 1941 г. и погиб в лагере в Мордовии в 1943 г.

<sup>13</sup> Е. В. Пастернак замечает, что письмо это вряд ли было отправлено.

mia” прекращалось, а ее дела передавались Гослитиздату. Эту работу следовало завершить к 15 декабря» [Крылов, Кичатова 2004: 139].

“Academia” была включена в состав Государственного издательства художественной литературы на правах отдела.

Среди рукописей, переданных в Гослитиздат, было законченное Франковским «Сентиментальное путешествие». Второго января 1938 г. Франковский отправил письмо своему знакомому, известному московскому переводчику и литературоведу Б. А. Грифцову, также работавшему с “Academia” и занимавшемуся французской литературой<sup>14</sup>:

Уважаемый

Борис Александрович!

Не знаете ли Вы что о судьбах изданий «Академии»? Что с Бальзаком? Вошел ли кто-то из работников «Академии» в Гослитиздат и на каких правах? Меня больше всего сейчас интересует судьба Стерна, и я хотел бы знать, кто сейчас возглавляет отдел английских классиков и к кому можно писать?

Не откажите мне сообщить, если что-нибудь узнаете.

Уважающий Вас,  
А. Франковский

2/1 1938.

Л-гд. 14. Ул. Маяковского  
д. 27. кв. 18.

[РГАЛИ 1: 7]

Четвертого января того же года вышел официальный приказ Наркомпроса РСФСР о передаче дел издательства “Academia” издательству «Художественная литература». Авторы исследования «Academia: Люди и Книги» отмечают, что «еще в течение почти двух лет выходили тома с пометкой “Книга подготовлена издательством ‘Academia’”» [Крылов, Кичатова 2004: 140]. Этой пометки нет на «Сентиментальном путешествии» 1940 г., т. к. из материалов “Academia” в новую книгу вошел только перевод и комментарий Франковского. Предисловие к книге написал молодой марксист И. Верцман, занимавшийся литературой XVIII в., активно сотрудничавший с Гослитиздатом и журналом «Литературный

<sup>14</sup> В более ранних письмах Франковский обсуждал с Грифцовым вопросы, связанные с переводом французских авторов — Пруста и Бальзака.

критик». В 1939 г. И. Верцман защитил в ИФЛИ диссертацию о творчестве Лоренса Стерна<sup>15</sup>.

В качестве иллюстраций к книге были использованы офорты Мориса Лелуара, созданные в конце XIX в., так как уже готовые иллюстрации Н. П. Феофилактова странным образом оказались утраченными. В беседе с В. М. Лобановым, состоявшейся 22 февраля 1940 г., меньше чем за год до смерти, Феофилакт так описал судьбу своих работ:

Среди других заказов издательства “Academia” мной были выполнены до 50 рисунков к книгам Л. Стерна «Тристам Шенди» и «Сентиментальное путешествие». Они были приняты и утверждены зав. худ. частью издательства М. П. Сокольниковым. Эта работа была вершиной моего графического мастерства. Они оказались утерянными (выпали из папки на улице), и я ничего не знаю об их судьбе... (цит. по: [Киселев 2003: 431])<sup>16</sup>.

Переплет «Сентиментального путешествия» оформил тот же художник, который 5 лет назад работал над изданием перевода Н. Вольпин — сотрудник Гослитиздата А. Радищев. Книга была сдана в набор 17 марта 1938 г., подписана в печать 24 ноября 1939 г. [Стерн 1940].

Рецензию на «Сентиментальное путешествие» в 1941 г. написал пробывший в ссылке несколько лет поэт С. П. Бобров<sup>17</sup> — эта статья не была опубликована. Бобров вспомнил, что, по признанию Гете, книги Стерна в молодости «вызвали его из вертерианского отчаянья» [РГАЛИ 3: 2]. «Мало о ком Гете говорил с той проникновенностью. <...> Именно Стерну приписывает Гете открытие той человеческой своеобразности, которая ложна извне, но истинна изнутри. <...> Гете с особенной, почти влюбленной тонкостью подметил, как Стерн “нежно раскрывает человеческое в человеке”» [РГАЛИ 3: 3]. Творчество Стерна, как уже говори-

---

<sup>15</sup> Объявление о защите см.: [ЛГ 1939: 6]. Оппоненты: М. М. Морозов, А. Ф. Иващенко.

<sup>16</sup> М. Ф. Киселев в статье о Феофилактоне отмечает, что потеря рисунков оказалась для художника ударом такой силы, что тот «решил вообще оставить область книжного искусства» [Киселев 2003: 425].

<sup>17</sup> Подробнее о статье Боброва см.: *Будрин П. Б.* «Целая шапка ветра»: Л. Стерн в оценках советской интеллигенции 1930-х гг. // Материалы XI летней школы на Карельском перешейке (в печати).

лось, резко контрастирует с основополагающими принципами социального реализма и, как справедливо заметил в своих набросках Шпет, не сводит искусство к принципу типизации и обобщения. Кроме слова «реабилитация», мало что в этих статьях напоминает о времени, когда эти тексты были написаны. Но кому и зачем, кроме «ноева ковчега» замученной и почти исчезнувшей интеллигенции, был нужен в 1940 г. «реабилитированный Стерн»?

Попытка ответить на этот вопрос заставит нас обратиться к истории внутримарксистской борьбы с «вульгарным социологизмом», создания новой «марксистской» культурной элиты, «возрождения» интереса к мировой классической литературе и формирования «канона» марксистско-ленинской эстетики [Кларк 2011: 280–334].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Богомолов, Крайнева 1999: *Богомолов Н. А., Крайнева Н. И.* Шуточные стихи М. Кузмина с комментариями современницы // Новое литературное обозрение. 1999. № 36.
- Киселев 2003: *Киселев М. Ф.* Николай Петрович Феофилактов. Материалы к биографии // Памятники культуры: Новые открытия. М., 2002.
- Кларк 2011: *Кларк Катарина.* Советские литературные теории 1930-х годов: в поиске границ современности // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М., 2011.
- Крылов 1993: *Крылов В. В.* Издательство “Academia”. Бесценный вклад в духовную культуру // Вестник Академии наук. 1993. Т. 63. № 4.
- Крылов, Кичатова 2004: *Крылов В., Кичатова Е.* Издательство “Academia”. Люди и книги. 1921–1938–1991. М., 2004.
- ЛГ 1939: Литературная газета. 1939. № 27.
- ЛГ 1940: Литературная газета. 1940. № 32.
- Рац, Фомин 2008: *Рац М. В., Фомин Д. В.* Как работало издательство “Academia” и как в нем работалось // Книга. Исследования и материалы. М., 2008. № 88–1.
- РГАЛИ 1: РГАЛИ Ф. 2171. Оп. 1 Ед. хр. 70 (Письма Франковского А. А. Грифцову Б. А.).
- РГАЛИ 2: РГАЛИ Ф. 2419. Оп. 2. Ед. хр. 23 (Договоры Н. П. Феофилактова с издательством «Академия»).
- РГАЛИ 3: РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 2 (Бобров С. П. Новый перевод Стерна).

- РГБ 1: ОР РГБ. Ф. 718. Карт. 12. Ед. хр. 5 («Жизнь и мнения Тристрама Шенди...»).
- РГБ 2: ОР РГБ. Ф. 718. Карт. 21. Ед. хр. 16 («Издательские планы...»).
- Стерн 1940: *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. Москва: Гослитиздат, 1940.
- Сторицын 1940: *Сторицын П.* Реабилитированный Стерн // Литературный современник. 1940. № 12. С. 148–152.
- Чуковский 1940: *Чуковский К.* Незаметные // Литературная газета. 1940. № 63. С. 5.
- Шпет 2003: *Шпет Г. Г.* <Письмо Сталину> (публ. Е. В. Пастернак) / Творческое наследие Г. Г. Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания. Томск, 2003.
- Шпет 2005: Густав Шпет: жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / Отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина. М., 2005.
- Шпет 2012: Густав Шпет: Философ в культуре. Документы и письма / Отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина. М., 2012.
- Эйхенбаум 1940: *Эйхенбаум Б. М.* Рец. на: Стерн Л. Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. Москва, 1940 // Звезда. 1940. № 8–9. С. 315–316.
- Academia 1934: Издательство “Academia” к XVIII съезду ВКП(б), М.; Л., 1934.
- Howes 1958: *Howes, Alan B.* Yorick and the Critics. New Haven: Yale University Press, 1958.

## ОБРАЗ ЧЕРЕПА В ЦИКЛЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА «СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»

Екатерина Кузнецова  
(Москва)

Созданный поэтом незадолго до гибели «Стихи о неизвестном солдате» представляют собой, произведение проникнуто пафосом жестокости бессмысленной войны, где человек становится обезличенным пушечным мясом.

Многие исследователи творчества Мандельштама, например, М. Л. Гаспаров отмечали, что его поэтику отличает смешение высоких образов культуры и литературных аллюзий с образами и реалиями бытовой повседневности и своего исторического времени [Гаспаров 1995: 327]. По мнению А. Б. Ботниковой, «исторические и культурные образы в его поэзии всегда находятся в непосредственной близости к современным явлениям и предметам» [Ботникова: 325].

В статье мы хотим предложить интерпретацию пятой части этого цикла, соотнося ее образы с предшествующей поэтической традицией и реалиями современной Мандельштаму исторической действительности. Помимо общекультурных аллюзий и ассоциаций, о которых уже писали многие исследователи «Стихов о неизвестном солдате» [Гаспаров 1996; Гаспаров 2001; Семенко; Левин; Иванов; Ронен; Кацис; Литвина, Успенский], мы хотели обратить внимание на не упоминавшиеся ранее предметно-исторические реалии и поэтические подтексты.

Как писал сам поэт в статье «Слово и культура»: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение» [Мандельштам 2011: 349]. Основным смысловым и композиционным образом, на чем построен интересующий нас отрывок, является *образ черепа*, вокруг которого возникает обширное ассоциативное поле.

Обращение Мандельштама к этому образу вполне закономерно, так как это является результатом ассоциативного развития главной темы цикла: война–убийство–смерть–череп. Но помимо логической связи можно назвать еще один яркий визуальный

образ, связывающий тему войны и черепа — это картина В. В. Верещагина «Апофеоз войны» (см.: [Левин: 2011]; илл. 1). По нашему мнению, на актуальность этого полотна для образов позднего Мандельштама указывает фамилия художника, которая в зашифрованном виде появляется в другом стихотворении из «Третьей тетради» воронежских стихов, связанном с темой черепа. Это — стихотворение «Чтоб, приятель и ветра и капель...»:

Размотавший на два завещанья  
Слабовольных имуществ клубок  
И в прощаньи отдав, в верещаньи,  
Мир, который как череп глубок... [Мандельштам 2011: 214]



илл. 1.

Слово «верещанье», возможно, является фонетическим обыгрыванием фамилии художника Верещагин.

Как отметил М. Л. Гаспаров, в первых строках отрывка («Для того ль должен череп развиться // Во весь лоб от виска до виска» [Там же: 209]) речь идет об антропологическом развитии черепа обезьяны в человеческий череп [Гаспаров 1996: 36–37].

В следующих двух строках стихотворения («Чтоб в его дорогие глазницы // Не могли не вливаться войска») эпитет «дорогие», вероятно, указывает на драгоценные камни, вставленные в глазницы черепа. Перстни с черепами стали особенно распространен-



ны в Первую мировую и Гражданскую войну, так как были наградными перстнями сначала для царских, а потом для бе-



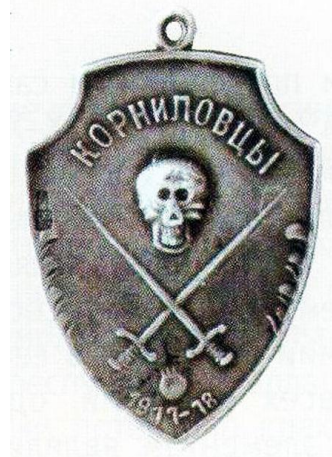
илл. 2.

логвардейских офицеров [Квятковский 2007: 60–62] (илл. 2). Образ войск связан с образом черепа тем, что череп был символом многочисленных белогвардейских подразделений, например: Корниловского ударного полка, донских казаков-гундоровцев, Железной бригады Чехословацкого Корпуса, Сибирской штурмовой бригады и других (илл. 3, 4, 5). Череп изображался на

знаменах, форме, амуниции и транспорте этих подразделений, что отразилось во многих текстах той эпохи, например, в стихотворении Н. Н. Асеева «Марш Буденного» (1923) или поэме И. Л. Сельвинского «Уляяевщина» (1924).

Изображение черепа на белогвардейских знаменах было не только устрашающей врага эмблемой. Оно символизировало трагическую обреченность и возрождение. Череп означал готовность сражаться за Родину до последней капли крови, а в случае гибели обрести жизнь вечную. Это поверие было связано с легендой об Адаме, воскресшем из собственного черепа, после того, как на него капнула кровь распятого Христа.

Косвенным свидетельством важности белогвардейского подтекста для всего отрывка о черепе является тот факт, что Мандельштам в 1934–1935 гг. находился под большим впе-



илл. 3.

чатлением от кинокартины братьев Васильевых «Чапаев» и написал даже небольшой цикл стихотворений, ему посвященный: «День стоял о пяти головах...» и «От сырой простыни говорящая...».



илл. 4.

В знаменитой сцене «психологической» атаки белогвардейцев отряд каппелевцев наступает под черным знаменем с изображением черепа. Сцена так поразила поэта, что он посвятил ей следующие строки:

Начихав на кривые убыточки,  
С папироской смертельной в зубах,  
Офицеры последней вытачки —  
На равнины зияющий пах. <...>  
Измеряй меня, край, перекраивай —  
Чуден жар прикрепленной земли!  
Захлебнулась винтовка Чапаева —  
Помоги, развяжи, раздели!.. [Мандельштам 2011: 178]

Обратимся к анализу следующих строк отрывка:

Чистотой своих швов он дразнит себя,  
Понимающим куполом яснится... [Там же: 209]

Мандельштам использует эпитет «понимающий», указывающий на интеллектуальные способности, связанные с черепом. Однако образ «понимающего купола» может быть также ассоциативно связан с френологией, учением об определении умственных способностей, особенностей характера и психики человека по форме и размеру головы, а также



илл. 5.

по выпуклостям его черепа. Согласно этому учению, высокий лоб свидетельствовал о высоких мыслительных способностях [Кузьмин, Ржаницына: 5]. Френологическая теория, а также исследование черепов великих людей, благодаря трудам Франца Галля, были чрезвычайно популярны на протяжении XIX – нач. XX вв., что нашло множество отражений в искусстве и литературе. Например, была известна пародийная оперетта Козьмы Пруткова «Черепослов, сиречь френолог» или стихотворение С. Кржижановского «Череп Канта». Помимо текстов, существовали, вероятно, и другие визуальные предметные реалии, вызвавшие появление образа «понимающего купола». Это могут быть иллюстрации из френологических атласов и сам настоящий человеческий череп, который использовался френологами в их работе.

Строка «Мыслью пениться, сам себе сниться» может содержать предметные и литературные аллюзии. Появление образа черепа, который «мыслью пенится», возможно, обусловлено стихотворением Байрона «Надпись на чаше из черепа», в котором фигурирует человеческий череп, ставший пиршественной чашей, которая «пенится» вином, заполнившим в пустоту, ранее занимаемую мыслью:

Start not — nor deem my spirit fled:  
In me behold the only skull  
From which, unlike a living head,  
Whatever flows is never dull. <...>

Where once my wit, perchance, hath shone,  
In aid of others' let me shine;  
And when, alas! our brains are gone,  
What nobler substitute than wine? [Byron: 847]

В тексте английского поэта присутствуют образы вина и пены, а в стихотворении Мандельштама сама мысль пенится, происходит как бы контаминация развернутых образов Байрона<sup>1</sup>.

В Германии в XIX в. и позднее, судя по сохранившимся антикварным экземплярам, часто изготовлялись пивные кружки в форме черепа, что является прямой материализацией литературного и фольклорного образа «чаши из черепа». К XVII в. в Германии сложился устойчивых миф, что предки немцев пили пиво из настоящих человеческих черепов. Отчасти это связано с созвучием немецких слов *schale* — «чаша» и *schadel* — «череп», отчасти с наличием таких сюжетов в скандинавском фольклоре, родственном германскому. Мандельштам мог видеть подобные сосуды, когда сам учился в Гейдельберге, потому что такие кружки продолжали использоваться и в начале XX в.

В русской литературной традиции образ черепа как чаши был реализован также в стихотворении А. Пушкина «Послание Дельвигу», которое также может быть подтекстом «черепа-чаши» в стихотворении Мандельштама (см: [Гаспаров 2001: 673]). Это стихотворение Пушкин преподнес своему лицейскому другу, даря ему якобы настоящий череп одного из его предков, тоже барона Дельвига.

Прими ж сей череп, Дельвиг, он  
Принадлежит тебе по праву.  
Обделай ты его, барон,  
В благопристойную оправу.  
Изделье гроба преврати  
В увеселительную чашу,  
Вином кипящим освяти  
Да запивай уху да кашу.  
Певцу Корсара подражай  
И скандинавов рай воинский  
В пирах домашних воскрешай... [Пушкин 2012: II, 120]

<sup>1</sup> О влиянии Байрона на образность «Стихов о неизвестном солдате» см.: [Кацис].

В этом тексте также звучат мотивы питья из черепа пенных напитков, упоминается Байрон — «певец Корсара».

Вяч. Вс. Иванов и О. Ронен писали также о влиянии антивоенного творчества В. Хлебникова на возникновение образа черепа в «Стихах о неизвестном солдате» [Иванов: 362; Ронен: 221].

Во второй части строки («сам себе снится») тоже можно найти литературный подтекст. В переводе М. Лозинского трагедии Шекспира «Гамлет», вышедшем в 1933 г., в монологе «Быть или не быть» есть строка: «Какие сны приснятся в смертном сне?». Имя Шекспира возникает в конце всего отрывка о черепе, таким образом, Мандельштам связывает с черепом два самых известных монолога Гамлета: «Быть или не быть» с мотивом сна и монолог на кладбище, который герой пьесы произносит с черепом в руках.

Строка «Чаша чаш и отчизна отчизне» является кульминацией всего отрывка и, как кажется, самой многозначной строкой всего стихотворения. Удвоенное употребление лексемы «чаша» вызывает представление о некой самой главной чаше. Таковой в европейской культуре является Святая чаша, чаша Грааля, в которую была собрана, по легенде, кровь распятого Христа. Тогда череп, с которого начинается весь отрывок, прочитывается не просто как безымянный череп неизвестного солдата, а еще и как череп Адама, первочеловека, прародителя всех людей на земле.

Исследователь западноевропейской живописи Джеймс Холл отмечает, что череп, залитый кровью Христа, на картинах и фресках на религиозные темы изображался очень часто и «это символическое смывание Адамова греха является особенно характерным мотивом искусства Контрреформации. При этом череп мог изображаться перевернутым, превратившимся в своего рода чашу, в которую собирается кровь Христа» [Холл: 543].

Вторая часть разбираемой строки стихотворения Мандельштама «отчизна отчизне», возможно, основывается на языковой игре, одном из излюбленных приемов поэта. Она связывается с образом чаши через латинский язык, так как в нем есть однокоренные слова “*patria*” — «родина, отчизна» и “*patera*” — «чаша». Поэт как бы переводит в уме первую часть строки «чаша чаш» на латинский язык, а потом обратно на русский, и получается «отчизна отчизне». Можно добавить, что Мандельштам обыгрывает еще известное латинское изречение “*Pater patria*” — отец отчества, так как образ отца возникает в заключительной строке

всего стихотворения. В статье «Заметки о поэзии» Мандельштам обосновывает именно игру однокоренными словами, как животворящий принцип поэтической речи: «Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень» [Мандельштам 1991: 261].

Обратимся теперь к заключительному двестишию всего отрывка:

Звездным рубчиком шитый чепец —  
Чепчик счастья — Шекспира отец...

[Мандельштам 2011: 209].

Значение Шекспира как связи со всей мировой культурой уже было рассмотрено в исследовательской литературе (см., напр.: [Семенко: 480]). Проследим возникновение образа чепчика. Сначала череп увязывается с чепчиком через визуальную метафору: череп «сшит» из отдельных крупных костей зубчатыми швами, напоминающими острые лучи звезды (отсюда эпитет «звездный») и портного швы одновременно. И он действительно похож этим на сшитый из кусков материи чепчик. Но череп и чепчик соотносятся еще и через перенос по смежности — «чепчик счастья» — это то, что остается на голове новорожденного после родов. «Чепчик счастья» — это «явная — с сохранением падежных отношений! — калька немецкого *Gluckshaube* (*das Glück* «счастье» + *die Haube* «чепчик»)), обозначающего те фрагменты околоплодной оболочки, которые могут остаться на голове, лице и верхней части туловища новорожденного и согласно многочисленным поверьям, приносят счастье своему обладателю...» [Литвина, Успенский: 74]. Заключительные строки отрывка о черепе, таким образом, превращаются в своеобразный гимн новой жизни: «Традиционный знак смерти становится у Мандельштама еще и прямым символом рождения» [Там же: 71].

В проанализированном нами отрывке амбивалентный образ черепа создается за счет культурных аллюзий и языковых метафор. Поэтическая мысль Мандельштама движется от ассоциаций со смертью, гибелью, концом времен, связанных с первичной символикой черепа, к ассоциациям с жизнью, связанным с превращением черепа в чашу. Мы видим, как Мандельштам вступает в диалог с поэтами-предшественниками, развивая многие литературные образы и мотивы и продолжая антивоенный пафос других произведений культуры.

Все вместе это создает амбивалентную семантику образа черепа в тексте Мандельштама. Помимо зловещего символа смерти, знака Апокалипсиса, конца времен, в который вливаются войска, чтобы уже никогда не вернуться обратно, череп становится у поэта также символом развития, надежды, рождения, счастья и новой жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ботникова: *Ботникова А. Б.* «Поэзия распахнутого кругозора» // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990.
- Гаспаров 1995: *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.
- Гаспаров 1996: *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М., 1996.
- Гаспаров 2001: *Гаспаров М. Л.* Комментарии // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001.
- Иванов: *Иванов Вяч. Вс.* «Стихи о неизвестном солдате в контексте мировой поэзии» // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990.
- Кацис: *Кацис Л. Ф.* Мандельштам и Байрон (К анализу «Стихов о неизвестном солдате») // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991.
- Квятковский 2007: *Квятковский В.* Снова о перстне с черепом // Древности и старина. 2007. №1 (10).
- Кузьмин, Ржаницына: *Кузьмин Г. П., Ржаницына И. П.* Популярное самое подробное и наглядное руководство. Френология, физиогномика, хиромантия, хирогномия, графология. М., 1990.
- Левин: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов, II («Стихи о неизвестном солдате» // *Slavica Hierosolymitana*. 1979. Т. IV.
- Литвина, Успенский: *Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б.* Чепчик счастья: к интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Вопросы языкознания. М., 2011. № 4.
- Мандельштам 1991: *Мандельштам О. Э.* Заметки о поэзии // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2.
- Мандельштам 2011: *Мандельштам О. Э.* Малое собрание сочинений. СПб., 2011.
- Пушкин 2012: *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 2012. Т. 2.

- Ронен: *Ронен О.* К сюжету стихов о «Неизвестном солдате» // *Slavica Hierosolymitana*. 1979. Т. IV.
- Семенко: *Семенко И. М.* Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* Воронеж, 1990.
- Холл: *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999.
- Byron: *Byron, J. G.* The complete works of lord Byron. In one volume. Paris, 1842.



## «ПЕЧАЛЬНЫЕ ПЕСЕНКИ» АЛЕКСАНДРА ВЕРТИНСКОГО: МИМИКА ТЕКСТА

Рику Тойвола  
(Хельсинки)

Российская дореволюционная критика отмечала, что эстрадный номер Александра Николаевича Вертинского (1889–1957), представленный *«с большой тонкостью и изяществом, острым и “упадочным”»* [Савинич: 11], дурманит *«и пряностью географической экзотики, и городской экзотикой чувств, и музыкой картатого говорка, и контрастом графического жеста»* [А. А.: 9]. Вокальное исполнение своих лирических произведений — «печальных песенок», или «ариеток», — под аккомпанемент рояля артист сопровождал пантомимой, используя мимику и пластический жест — «поющие руки»<sup>1</sup>. В настоящей статье рассматривается проблема взаимопроникновения песенного текста и эстрадного представления: как пантомима и жесты связаны с поэтикой песенных текстов А. Вертинского?

В первую очередь, особенностью песенок является специфическая «смешанная» интонационная форма (см.: [Холшевников: 123]), которая создается на основе принципа контраста, пронизывающего всю стиховую структуру. Симметрия простых песенных строф (чаще всего 4-ст. перекрестной рифмовки) преодолевается, и создается характерная для романсовой разновидности напевной интонации динамика эмоциональной канвы стихотворений. Это происходит, в том числе, с помощью «интонационных жестов», маркирующих перипетии лирического сюжета. Они выражаются нарушениями сложившейся стиховой инерции — сменой ритмической структуры, объема стиха и каталектики, переносами, а также неурегулированными внутристиховыми паузами.

Принцип контраста находит выражение также на словесном уровне песенок. Палитра используемых Вертинским экспрессив-

---

<sup>1</sup> Термин В. Качалова, одного из ведущих актеров труппы К. Станиславского [Щемелева: 430].

ных языковых средств является устойчивой: яркие оценочные эпитеты, группирующиеся в отчетливые лейтмотивы; диминутивы, а также экзотизмы и варваризмы вносят в текст не только «чарующее» впечатление, тоску по «дальнему», «непостижному» или «заморской роскоши», но и постоянный контраст на стилистическом уровне текстов.

В свою очередь, интонационно-стилистический контраст вызывает устойчивый конфликт интенций<sup>2</sup>, лежащих в основе субъектно-образной структуры песенок: многие исследователи подчеркивают «ролевой характер» лирики Вертинского [Тарлышева: 10], указывая на использование несобственно-прямой речи [Шевченко: 33], «лирических масок», приема «чужого слова», раскрывающего своеобразный лирико-иронический эффект [Горелова: 14, 17].

На наш взгляд, все это связано с тем, что на сцене нередко выражалось своеобразной интонационно-голосовой «травестией», и, по словам К. Рудницкого, достигалась «почти неправдоподобная» легкость в «самых рискованных контрастах и переходах» [Рудницкий: 569].

Амплуа артиста, его костюм и грим, мотивировали всю совокупность крайне популярного в начале XX в. перформанса<sup>3</sup>: «От страха перед публикой, боясь своего лица, я делал сильно условный грим: свинцовые белила, тушь, ярко-красный рот. Чтобы спрятать свое смущение и робость, я пел в таинственном “лунном” полумраке <...>» [Вертинский 1990<sup>4</sup>: 96]. Этот фрагмент, связанный с творческой мистификацией<sup>5</sup>, содержит указание для

---

<sup>2</sup> Используя терминологию, предложенную С. Бройтманом [Бройтман: 216–217], лирический субъект песенок является неосинкретическим, или пантеистическим, что характерно для поэзии начала XX в.

<sup>3</sup> Достаточно вспомнить, например, пантомимы по сценариям А. Шницлера — «Шарф Коломбины» В. Мейерхольда и «Покрывало Пьеретты» А. Таирова (см., напр.: [Румнев: 128–156]).

<sup>4</sup> В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (в круглых скобках указан номер страницы).

<sup>5</sup> В лице Вертинского нашли яркое выражение «жизнетворческие» устремления, свойственные русскому модернизму и авангарду — организация жизни и творчества по одним и тем же законам (см., напр.: [Миц: 97–102]). Для Вертинского характерно подчеркивать свое «смущение и робость» (96) — качества, сближающие его ре-

сценической постановки, освещения сцены и актера. Между тем он указывает на мотивы, заимствованные из диаволического дискурса символистов. В центре диаволического поэтического мира, как пишет А. Ханзен-Леве, находилось мифопоэтическое начало «луны» — мнимый лунный мир, который противопоставлялся «соллярному», и характеризовался, например, безжизненностью (в противовес жизни), безумием (в противовес разума) [Ханзен-Леве 1999: 45–46]. В мифопоэтическом пространстве начала XX в.<sup>6</sup> образ бледного Пьеро ассоциировался именно с лунным началом. Пение лирического героя связано с ночным временем суток, например, в песенках, где он ищет утешение после «отгоревшей любви»: *«Все бывает не так, как мечтаешь под лунные звуки...»* («Дым без огня», 282); *«Буду петь по ночам псалом...»* («Все, что осталось», 287–288); и *«Буду петь, как всегда, свои лунные бредни я...»* («Трефовый король», 288).

В процессе эволюции творчества сценический облик артиста трансформировался: белый Пьеро стал траурным черным (99), затем в эмиграции Вертинский стал выступать уже как модный «человек во фраке», что, на наш взгляд, выглядит как максимально редуцированный вариант первообраза. Но именно эстрадная маска «русского Пьеро» остается на протяжении всего творчества артиста. В этом образе публика и воспринимает его произведения.

Пьеро представляет собой не только сценический облик Вертинского. Вслед за О. А. Гореловой [15] мы склонны считать, что песенки демонстрируют вариации любовных перипетий *commedia dell'arte*<sup>7</sup>: роли разных действующих лиц в песенках восходят к унаследованным из этих сюжетов амплуа.

В песенках лирический герой — Пьеро — с характерной для него усердностью боготворит героиню — Коломбину. Большин-

---

альную личность с конвенциями амплуа застенчивого, неудачливого любовника, мечтательного и трагического клоуна.

<sup>6</sup> Не случайно широкой известностью в начале века пользовался поэтический цикл бельгийца А. Жиро «Лунный Пьеро», положенный на музыку в 1912 г. А. Шенбергом.

<sup>7</sup> Мы имеем в виду любовный треугольник Пьеро, Коломбины и Арлекина, который восходит к итальянской народной комедии масок и был одной из излюбленных тем русского искусства XX в. (см., напр.: [Clayton: 125–158]).

ство текстов строится апеллятивно, они полны любовных признаний, просьб, призывов, вопросов и восклицаний: *«Ах, где же Вы, мой маленький креольчик.... Как пуст без Вас мой старый балаганчик, как бледен Ваш Пьеро, как плачет он порой...»* («Маленький Креольчик», 279); *«Ах, вчера умерла моя девочка бедная, Моя кукла балетная в рваном трико... Я крещу твою ножку упрямую, я крещу твой атласный башмак...»* («Аллилуйя», 282–283).

Как мы видим, к начальному этапу развития жанра песенок относятся несколько произведений, в которых описывается «жизнь» кукол-марионеток. «Люди как игрушки», персонажи-марионетки и кукольный театр<sup>8</sup> являются одними из характерных мотивов, выявляющих особую двойственность художественного мира песенок. Вместе с тем, в основе организации образного уровня песенок можно выделить аналогичные принципу контраста явления: Вертинский нередко строит поэтическое высказывание на прочтении тематических образов одновременно с двух точек зрения. Выражением первой служат образы «обыгранного», «воображаемого» и «искусственного» мира, а второй — образы «реального мира». Нередко «искусственный мир» как развернутое сравнение или метафора служит для опознания образа «реального мира».

Более того, песенки объединяет метасюжет, характеризующийся универсальным неоромантическим конфликтом между «иллюзией» и «действительностью». Этот конфликт имеет, на наш взгляд, очевидный прообраз в метафоре жизни как игры или жизни как сцены, которая являлась одной из ключевых для поэзии символистов, одним из аспектов «диаволической эстетики» [Ханзен-Леве 1999: 331–332].

На наш взгляд, сходство женских образов песенок (балерина, женщина-ребенок, загадочная любовница, актриса, эмигрантка) с их мифологическим прототипом проявляется именно в распространенных мотивах «смерти» и «ухода в пагубную иллюзию». В песенках представлена трансформация типичной для балаганых историй судьбы невесты Пьеро, ее гибель или же превращение в куклу — не случайно эта тема получила широкую разработку, например, в произведениях А. Блока (см.: [Гаспаров: 5]).

---

<sup>8</sup> Любопытно, что куклы и марионетки традиционно трактуются как мертвецы и призраки в комедии масок [Молодцова: 204].

Ярким примером является песенка «Оловянное сердце», которая строится как развернутая метафора «летнего тира», образующаяся на основе использования слов с двойным значением. Прежде всего, это относительные прилагательные, характеризующие героиню. В песенке актуализируются одновременно их прямое и переносное значения: ее оловянное сердце — 1) сделано из олова, 2) холодное и печальное; картонное тело — 1) сделано из картона, 2) хрупкое, маловесное. Героиня песенки — одновременно и женщина, и кукла-мишень — *«почти недоступная цель»*. Напрасно ее «наметили» (глагол с двойным значением — 1) поставили метку, чтобы выстрелить в правильном направлении; 2) выбрали героиню, полюбили ее) уже многие: *«В оловянное Ваше сердце еще не попал никто!»*. Но затем приходит флиртовать «он», *«всех милей и краше»*, и застрелит ее одним взглядом:

И когда, всех милей и краше,  
Он прицелился, вскинув бровь,  
Оловянное сердце Ваше  
Пронзила его любовь! (313)

Погружение героини в пагубную иллюзию получает выражение чаще всего в мотивах сна (напр., *«Боженька, ласковый Боженька, / Что тебе стоит к весне / Глупой и малой Безноженьке / Ноги приклеить во сне?»*, 278), «пристрастия к налету светскости, погружения в роскошь» (*«Но ты уйдешь, холодной и далекой, / Укутав сердце в шелк и шинишлла»*, 300), «пленяющей музыки» (напр., «Концерт Сарасате»), а также танца или качания. С этими мотивами также устойчиво связана временная характеристика — весна. Например, в рассматриваемой песенке:

Но однажды, когда на панели  
Танцевали лучи менуэт,  
В Вашем сонном картонном теле  
Пробудился весенний бред. (313)

В некоторых песенках мотивы танца и музыки приобретают черты апокалипсиса. Например, в песенке «Шанхай» ночная жизнь ресторана превращается в оскверненный обряд вокруг «алтаря джаза»: меню — «как евангелия», повара — «как епископы», а женщины — ангелы, «в легковейные ткани одетая тварь».

И в этом примере обращает на себя внимание потешное изображение движений героинь:

Непорочные девы, зачавшие в дьяволе,  
Прижимают к мужчинам усохшую грудь,  
Извиваясь, взвиваясь, свиваясь и плавая,  
Истекают блаженством последних минут. (325)

Как известно, одной из «визитных карточек» Вертинского стали похоронные<sup>9</sup> сценки, например, *«очень грустный и очень банальный сюжет»* в конце песенки «Бар-девочка»: *«Вот в такое же утро весеннее, майское / Колесница с поломанной куклой покажется»* (326–327). Тот же мотив мы найдем в знаменитых песенках «Бал Господен» и «Ваши пальцы»:

На слепых лошадях колыхались плюмажики,  
Старый попик любезно кадиллом махал...  
Так весной в бутафорском смешном экипажке  
Вы поехали к Богу на бал. (285)

Тихо шепчет дьякон седенький,  
За поклоном бьет поклон  
И метет бородкой реденькой  
Вековую пыль с икон. (280)

Во всех представленных примерах похоронные процессии героинь превращаются в почти карнавальное шествие — «катки куклы», «колыхание» и «махи», молящийся дьякон, который «бьет поклон», но одновременно равнодушно «метет бородкой». Образы напоминают буффонаду и снимают трагический, благоговейный эмоциональный заряд.

Таким образом, видно, что в песенках постоянно встречаются меткие и наглядные описания движений и жестов, мимики, основанные на гротеске и карикатуре. Персонажи Вертинского будто переигрывают и паясничают, принимают все слишком близко к сердцу, что приближается к приемам, знакомым по кино:

---

<sup>9</sup> Например, Ю. Офросимов метко запечатлел успех артиста в форме фельетона, высмеивающего поклонниц, персонажей и часто встречаемые мотивы песенок: «открытое им <Вертинским. — Р. Т.> “бюро похоронных процессий” создало свой круг психопаток» [Офросимов: 116].

слепстик и гэг. Так, например, в песенке «Пани Ирена» лирический герой с «избыточной» усердностью боготворит героиню:

Я безумно боюсь золотистого плена  
Ваших медно-змеиных волос,  
Я влюблен в Ваше тонкое имя «Ирена»  
И в следы Ваших слез. <...>  
И бледнеть, и терпеть, и не сметь увлекаться,  
И, зажав свое сердце в руке,  
Осторожно уйти, навсегда отказаться  
И еще улыбаться в тоске. (289)

И далее — «*Не могу, не хочу, наконец — не желаю!*». Экспрессивное выражение лица, отрицание — качание головой, прижимание рук к груди, означающее просьбу или мольбу, а потом усиленный вызов — руки вперед: «*Я со сцены вам сердце, как мячик, бросаю! Ну! Ловите, принцесса Ирен!*». Так обрисовывается ряд канонических театральных жестов, которые, с одной стороны, иллюстрируют движения лирического героя на подмостках, а, с другой, лирический герой ироничен — он имитирует жеманную героиню, о которой поет.

В связи с этим, кажется, что с точки зрения мимики и жестов универсальный конфликт песенок разворачивается на уровне противопоставлений «притворного» жеста «подлинному», «наигранного» чувства «настоящему».

В песенках лирический герой постоянно обрисовывает портреты героинь: тексты полны детальных изображений жестов, экспрессивных поз и выражений лиц. Детали внешности обретают функцию двусмысленных психологических «намёков». Главным образом через них открывается особая заученная, искусственная манера держаться, жеманство, кокетство — театральный элемент бытового этикета, объединяющий всех лирических героинь.

Предметом изображения очень часто становятся *губы* (детские, коралловые, печальные, развороченные как цветок и т. д.) или *рот* (оскорбленный, горький, заплаканный, жестокий, порочный, девичий, иронический и т. д.). Постоянными объектами наблюдения являются также *руки* и *пальцы* (гордые, бледные, тонкие и т. д.). Они отражают внутренние эмоции героинь, например, в песенках «Дансинг-герл» (руки героини — холодные от любовного волнения, 321–322) и «Маленькие актрисы» («*дрождь горя-*

чих рук» выражает темперамент, 345–346). Но, что самое важное, они оказываются связанными с мистико-религиозным переживанием и нередко обожествляются, как, например, в изысканной метонимии смерти, совмещающей зрительное и обонятельное восприятие: *«Ваши пальцы пахнут ладаном»* (280); или в песенке «Сероглазочка»: *«Я люблю Ваши пальцы старинные / Католических строгих мадонн <...> Я люблю Ваши руки усталые, / как у только что снятых с креста <...>»* (277–278).

Лирический герой воспеваает также — изящно очерченные, странные, синие и подведенные — *глаза, ресницы и брови* героинь. Они отражают целый спектр эмоций, жизнь их обладателей — иногда одновременно и ее легкость и тяжесть, как, например, *«крылатые брови»* и *«ресниц утомленных полет»* в песенке «Пани Ирена», или *«Ваши пальцы»*, где *«в ресницах спит печаль»*. Нередко в них таится заученный жест, например, в песенке «Парижанка» героиня изысканно и многозначительно наносит пудру: *«бровь летит в потолок, и в глазах замороженный пыл»* [Вертинский 1938: 45]. Глаза героинь могут быть жадные («Маленькие актрисы»), пленительные («Ирине Строцци», 312–313) и губительные («Есть слова как монеты истертые...» 330); воспоминание о них причиняет самую безысходную боль тем, кто имел смелость всмотреться в них, например, в песенке «Какой ценой Вы победили»: *«И Ваши очи... И Ваши очи / Смертельно раненой любви...»* (330–331). Но, что самое главное, и глаза обожествляются, например, в песенке «Джиоконда»:

Я в Вас чувствую строгость иконную  
От широко расставленных глаз. (290)

Как нам кажется, в создании образа лирических героинь песенок Вертинский нередко использует принцип сопоставления и сравнения с началом «Вечной Женственности» — одним из главных мифов, лежащих в основе концепции мира младших символов (см., напр.: [Титаренко: 30–50]). На материале песенок можно проследить отчетливо выраженную игру с аллюзиями на Ее прообразы. Облик лирической героини непосредственно сравнивается, например, с Беатриче в песенке «Пани Ирена»: *«А лоб Беатриче? А весна в повороте лица?...»* (289).

Следы другого прообраза, Богородицы, прослеживаются в песенках, например, посредством использования холодной цвето-



вой гаммой, колеблющейся от *голубого*, который в православной литургии воспринимается как атрибут Богородицы, до его оценочных трансформаций — *синего*, *лилового* и *фиолетового*. Героини песенок постоянно носят голубую вуаль, ездят на голубой машине, у них голубая кровь, они совершают голубые ошибки, ходят в голубых пижамах и им снятся голубые сны. Если колоратив «голубой» сопровождает мир «иллюзий», мечтания, то последние — выражают обманутую мечту, суровую «реальность», как, например, «*лиловые колокольцы*» (278) в песенке «Безноженька» и «*лиловая птица смертельных молитв*» в песенке «Ал-лилуйя» (282–283).

В знаменитой песенке «Лиловый негр» рисуется мистический образ роковой женщины, окруженной экзотическими обожателями: китаец, малаец, португалец... Она начинается тремя прямыми вопросами: «*Где Вы теперь...? Кто Вам целует пальцы? / Куда ушел Ваш китайчонок Ли?...*» (279), представляющими формальную попытку диалога, но ответа нет: адресат их отбыл в неизвестном направлении. Героиня уходит от каждого, то же параллельное действие происходит уже шестой раз, когда герой встречает ее во сне:

И снится мне — в притонах Сан-Франциско  
Лиловый негр Вам подает мантию. (280)

Так и здесь героиня готовится к уходу. Она не может остановиться, будет постоянно уходить, погружаясь в роскошь, на что указывает рифмопара из заимствованных, несклоняемых слов «авто» и «мантию». Едва ли случайно также в поэзии А. Блока и А. Белого обнаружены связи между мотивами прихотливой изменчивости диаволической “*femme fatale*” и хаотической (снежной) бури [Ханзен-Леве 2003: 484–485], к чему ассоциативно примыкает в песенке Вертинского мотив непрерывного движения, «кружения» и теплая одежда. Закономерно, что мотив холода связан с героиней также в других песенках: «*голубые ледники*» хранят сердце героини, превращенное в «*темно-синий гранит*», от настоящей любви («Актрисе», 318).

Лирическая героиня неоднократно названа в песенках *королевой* или *царицей*. Она представляется как «*старых мастеров божественная форма*» («Я Вами восхищен...», 293), как «*иконка*» и «*белая птица Спасенья*», посланная Господом («Спасение»,

334), или божественная невеста, как реминисценция на акафист Божией Матери: «И тебя, Невесту невестную / Тщетно ждет усталая душа...» («Любовь», 314). Кроме того, во многих песенках находит воплощение мотив рождества. С образом героини этот мотив, например, парадоксально связывается в песенке «Злые духи» с помощью введения названия французского парфюмерного флакона “Nuit de Noël<sup>10</sup>”: «Я опять посылаю письмо и тихонько целую страницы / И, открыв Ваши злые духи, я вдыхаю их сладостный хмель» (294).

Многочисленные отсылки к величественной и божественной природе героинь относятся к тому же центральному конфликту иллюзии и действительности. Одну из свойственных печальным песенкам трансформаций культа Вечной Женственности можно наблюдать на примере песенки “Femme raffinee”. Если одним из важнейших прообразов этого мифа была София, олицетворение божественной мудрости, то здесь риторический вопрос лирического героя направлен на ироническое обожествление совершенно противоположных качеств: «Разве можно от женщины требовать многого? / Там, где глупость божественно, ум — ничто!» (308).

Иными словами, перед нами особый тип иронического переосмысления излюбленного сюжета русских символистов, в основе которого лежит *редукция* символистской концепции мира.

Итак, печальные песенки Вертинского демонстрируют специфическую адаптацию и своеобразную редукцию философской и эстетической проблематики, тем и мотивов, свойственных искусству того времени, в первую очередь — младшим символистам. Драматизм и театральность, которые обуславливали знаменитый эффект исполнения печальных песенок на сцене, заложены, как мы пытались показать, уже в структуре текстов Вертинского.

## ЛИТЕРАТУРА

- А. А.: А. А. В театрах миниатюр // Театральная газета. 1916. № 47.  
Бройтман: Бройтман С. Русская лирика конца 19 – начала 20 вв. в свете исторической поэтики. М., 1997.  
Вертинский 1938: Вертинский А. Песни и стихи. Париж, 1938.

<sup>10</sup> Франц. — «Рождественская ночь».

- Вертинский 1990: *Вертинский А.* Дорогой длиною...: Стихи и песни, рассказы, зарисовки, размышления, письма / Сост. Ю. Томашевский. М., 1990.
- Гаспаров: *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы. М., 1993.
- Горелова: *Горелова О.* Александр Вертинский и ироническая поэзия серебряного века. Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 2005.
- Минц: *Минц З.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
- Молодцова: *Молодцова М.* Комедия дель арте: история и современная судьба. Л., 1990.
- Офросимов: *Офросимов Ю.* Театр. Фельетоны. Берлин, 1926.
- Рудницкий: *Рудницкий К.* Мастерство Вертинского // Вертинский А. Н. Дорогой длиною...: Стихи и песни, рассказы, зарисовки, размышления, письма / Сост. Ю. Томашевский. М., 1990.
- Румнев: *Румнев А.* О пантомиме. М., 1964.
- Савинич: *Савинич Б.* Театры миниатюр // Рампа и жизнь. 1916. № 38.
- Тарлышева: *Тарлышева Е.* Песенная поэзия А. Н. Вертинского как единый художественный мир: жанровая природа, образная специфика, эволюция. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Владивосток, 2004.
- Титаренко: *Титаренко С.* Жизнетворческий миф о Вечной Женственности в поэзии и философии В. Соловьева // Серебряный век русской литературы: Сборник статей. СПб., 2009.
- Ханзен-Леве 1999: *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
- Ханзен-Леве 2003: *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
- Холшевников: *Холшевников В.* Стихование и поэзия. Л., 1991.
- Шевченко: *Шевченко Н.* Некоторые особенности поэтического языка А. Н. Вертинского // Ученые записи МГПИ. Языкознание. Мурманск, 2001. Вып. 1.
- Щемелева: *Щемелева Л.* Вертинский Александр Николаевич // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1.
- Clayton: *Clayton, D.* Pierrot in Petrograd: the Commedia dell'Arte / Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Montréal, 1993.

## ПУТЕШЕСТВИЕ ВЗРОСЛОГО И РЕБЕНКА В КИНЕМАТОГРАФЕ СОВЕТСКОЙ «ОТТЕПЕЛИ»: СЮЖЕТНАЯ ФОРМУЛА И ПЕРСОНАЖИ

Елена Казакова  
(Санкт-Петербург)

По нашим наблюдениям, жанровая разновидность роуд-муви, где взрослый путешествует вместе с ребенком, постепенно формируется в кинематографе США в 1920–30 гг., а затем «мигрирует» в другие страны. Предметом нашей статьи является своеобразное преломление этого устойчивого сюжета в советском «оттепельном» кино.

Опишем основную сюжетную формулу в наиболее общем и универсальном виде. Она состоит из трех крупных базовых элементов: стартовая ситуация неблагополучия ребенка или семьи, путешествие-приключение со взрослым спутником, разрешение исходной ситуации. Каждый из базовых элементов может включать более мелкие мотивы.

Отправной ситуацией для развития сюжета, как правило, служит семейное неблагополучие, чаще всего утрата одного из родителей, реже — обоих, иначе говоря — социальное или психологическое одиночество ребенка, обусловленное семейным неблагополучием. Это является причиной, побуждающей ребенка к путешествию — он ищет родителя или намерен сделать что-то для восстановления семьи, этот мотив, однако, может быть как явным, так и скрытым. Сюжет развивается за счет «напряжения» между двумя полярными ситуациями: отсутствия семьи, одиночества, неблагополучия и, напротив, восстановления отношений с семьей и благополучия.

В пути ребенку встречается взрослый, который становится его спутником и сопровождает его, помогая в поиске семьи вплоть до разрешения ситуации. Традиционно отношения между двумя персонажами складываются поэтапно: сначала они переживают период взаимного неприятия или недовольства, затем сближаются в процессе путешествия, совместного преодоления препят-

ствий (встречая разных персонажей и попадая в разные ситуации), и к моменту перехода к третьему элементу сюжета они проникаются взаимной симпатией. Важно отметить, что взрослый спутник обычно является аутсайдером в самом широком смысле слова — человеком, по тем или иным причинам выпавшим из социальной структуры.

Третий элемент мы называем разрешением изначальной ситуации, потому что путешественники достигают некоторого результата. Будет ли это благополучное восстановление семьи или нет, зависит от культурной вариации схемы, но персонажи достигают определенной цели, и сюжет становится завершенным. Как правило, они либо находят родителя, либо сами объединяются в семью.

Все элементы этой схемы вариативны, и далее мы исследуем, как именно они изменялись в конкретной культурной ситуации.

Период «оттепели» в советском кино неразрывно связан с европейским неореализмом. Во-первых, «оттепельное» кино было почти буквально инициировано неореалистическими фильмами, которые стали доступны в СССР и открыли для советских режиссеров эпоху ослабленной цензуры и неполитической тематики в кино; во-вторых, вместе с новой киноидеологией был заимствован практически весь арсенал кинематографических методов неореализма. В фокусе кино 1960-х гг. оказались судьбы обыкновенных «маленьких» людей и словно заново открытый образ ребенка.

Принципиальную важность обращения к детскому образу отмечает кинокритик Наталья Милосердова:

Некий «прорыв» к «оттепели» назрел в душах у людей еще в конце 1930-х гг., когда неожиданно сменилось отношение к ребенку. В не дошедшем до нас фильме «Бежин луг» ребенок (жертва политической борьбы и отношений между взрослыми) мог стать тем образом, который развернул бы сознание людей в другую сторону. Был еще замечательный фильм Маргариты Барской «Отец и сын», который ей тоже не дали завершить — там впервые ребенок ушел от отца, Героя социалистического труда, потому что не вынес его равнодушия.

Лично для меня «оттепель» начинается со внимания к детям. Вспомните фильм «Чук и Гек» — где у детей папа? Военная тайна. Да и во многих других замечательных фильмах родители отсутствуют — они вершат великие дела. Дети живут самостоятельно, их воспитывает государство.

А в фильме «Сережа» родители не могут уехать в Холмогоры, потому что для ребенка это — трагедия, предательство. Судьба человека, его интимный мир, переживания становятся важнее дела — это и есть начало «оттепели». Дело снова стало важнее человека — «оттепель» заканчивается (фильмами «Неотправленное письмо» и «9 дней одного года»). Окончательно же она закончилась, когда по вине детей отцы и дети оказались в конфронтации [Киноведческие записки].

В этой цитате обозначены ключевые моменты, связанные с функционированием формулы путешествия в кино: «оттеснение» фигур родителей, возросшая самостоятельность и цельность образа ребенка.

Впервые одну из вариаций формулы в советском кино мы встречаем в фильме «Подкидыш» (1939, реж. Т. Лукашевич) по сценарию Агнии Барто, получившем широкую популярность. Увлекательный сюжет с комическими эпизодами о маленькой девочке, отправившейся в путешествие по Москве и встретившей нескольких «временных опекунов». Отсутствие родителей становится исходной ситуацией (во всех эпизодах героиня раз за разом проговаривает «папы нет, мама ушла»), путешествие со взрослым представлено в виде череды спутников, сменяющих друг друга. По схеме фильм весьма близок к «Бедной маленькой богатой девочке» (1936) с Ширли Темпл, и не исключено, что создан отчасти под его влиянием. Здесь проявляется устойчивый идеологический мотив: обездоленный или потерявшийся ребенок станет «народным приемным», как, например, в похожем эпизоде из фильма «Цирк» (1936) с чернокожим малышом, радушно принятым советской страной [Кудрявцев 1]. Именно поэтому все спутники столь благожелательны и заботливы по отношению к девочке.

С использованием этой же схемы снят фильм «Человек идет за солнцем» (1961, реж. М. Калик), где путешествующему ребенку попадаются либо исключительно счастливые люди, либо карикатурные негодяи. Однако здесь нет темы утраты и обретения семьи, а акцент на музыку и эксперименты с художественным языком делают его похожим скорее на притчу или манифест нового оттепельного кино.

Ярко выраженную тему семьи и утраты родителей мы встретим в фильме-сказке «Марья-искусница» (1959). Режиссер Александр Роу пользуется в ней полноценной «сказочной» схемой

путешествия в волшебное царство, акцент в ней сделан на событийности, а не на перемещении в пространстве. Марью-искусницу похищает царь Водокрут, и ее сын Иванушка отправляется вызволять ее. В пути он встречает взрослого спутника — солдата, который сопровождает героя в поисках матери и помогает победить антагониста. Образ солдата, возвращающегося со службы, довольно точно подходит под заданное нами определение аутсайдера — он на много лет «выпал» из жизни, но при этом обладал смекалкой, находчивостью и другими положительными чертами. Немного странным зрителю может показаться образование новой семьи солдатом, Марьей-искусницей и неожиданно примкнувшей к ним внучкой Водокрута. Однако в качестве структурного элемента новая семья как раз укладывается в схему. И то, как привычно наша формула вписывается в сказочный сюжет, лишний раз доказывает ее «сказочное» происхождение.

По канонической схеме снят малоизвестный фильм «Мы, двое мужчин» (1962, реж. Ю. Лысенко). Стартовый мотив сводится к тому, что одинокая деревенская учительница просит шофера свозить сынишку в город и купить костюм. Семейное неблагополучие здесь проявляется лишь в неполноте семьи. Путешествие мальчика со взрослым спутником разворачивается полностью по классической схеме: от взаимного недовольства до крепкой дружбы. Третий структурный элемент решен режиссером даже с некоторой долей изящества: хотя и дается ряд недвусмысленных намеков на возможное объединение холостяка-шофера с учительницей и сыном в семью, однако наиболее яркий и нетривиальный эпизод — это совместный «осмотр» детской машинки — как если бы ее выбрали отец с сыном.

Писатель Анатолий Кузнецов, по рассказу которого «Юрка, бесштанная команда»<sup>1</sup> снят фильм Лысенко, кратко характеризует фильм, выделяя один из устойчивых для микрожанра мотивов: «Это — о шофере-забудыге, которому случайно пришлось заботиться о ребенке, и в грубой хамской душе пьяницы вдруг пробудилась человечность» [Кузнецов]. Точно найденное слово «забудыга» является здесь фактически частным случаем нашего обще-

---

<sup>1</sup> В 1961 г. во ВГИКе режиссером Андреем Смирновым по этому рассказу был снят одноименный короткометражный фильм с Петром Никитиным, Василием Шукшиным и Зиновием Гердтом в главных ролях.

го обозначения «аутсайдер», характерным для этой культурной ситуации.

Съемочная группа канула куда-то в провинцию на все лето, ибо фильм требовал сплошь натурных съемок по селам, дорогам и маленьким городкам. И потому, что снимали не в павильонах, а в натуре, для массовок и многих ролей не занимались громоздкой выпиской профессиональных актеров из Киева, а брали колхозниц, торговков, пенсионеров, кто и какой встретился, — случилось чудо. Съемочный аппарат снял *жизнь* [Кузнецов].

В этой цитате Кузнецов говорит о принципах неореализма, из которого и выросло «оттепельное» кино (предпочтение натурных съемок павильонным, использование непрофессиональных актеров, сюжеты о судьбах простых людей — это едва ли не все основные признаки неореализма).

Фильм Владимира Бычкова «Мой папа — капитан» (1969) полностью соответствует формуле, если сделать некоторое допущение. В отличие от других формульных фильмов, где главной (отправной и мотивирующей) является тема семьи, здесь это понятие замещено трудом. В качестве взрослого спутника выступает отец мальчика, а сам юный герой расстается с романтизированными представлениями о работе капитана, в пути отношения отца и сына укрепляются, подвергнувшись испытаниям.

Освоенная «оттепельным» кино западная формула, в которой ребенок способен изменить жизнь взрослого, противопоставлена предшествовавшему периоду жесткой цензуры и идеологии и, в частности, строгой дидактической схеме «принудительного» перевоспитания, которая появляется в ряде фильмов и использует актуальный на тот момент культурный материал борьбы с беспризорниками. Тема утраты семьи и родителей появляется в каноническом виде, зато роль «аутсайдеров» здесь полностью перенесена на детей, а взрослый является «цивилизующей» силой. Фильмы «Путевка в жизнь» (1931), «Педагогическая поэма» (1956) являются образцами того социально-идеологического пафоса, против которого восстало оттепельное кино. Фильм «Республика ШКИД» (1966), хотя и основан на той же тематике, лишен подлинной серьезности, превратившись в «сплошное ироническое представление», «стихию своеобразного кинобалагана, но с внеш-



не серьезным выражением лица и подразумеваемой значимостью благих поступков» [Кудрявцев 2].

Любопытно, что поставленный по рассказу Аркадия Гайдара фильм «Голубая чашка» (1965, реж. В. Храмов) полностью соответствует нашей формуле, представляя ее как бы в миниатюре, в «облегченном» варианте. Ссора папы и дочки с мамой предстает в качестве стартового мотива неблагополучия, решение уйти в сказочное «куда глаза глядят» — совместное путешествие. Изучение окрестностей дачи, знакомство с соседями, пережитые приключения и разговоры — все это укрепляет связь отца с дочерью. А сопутствующие этим событиям перемещения — пешком по полю, по дороге, по лесу, поездка на телеге — превращаются в пасторальное роуд-муви. Зрителю может показаться, что все в этом фильме «понарошку»: герои «понарошку» обиделись на Марусю из-за пустякового обвинения по поводу разбитой чашки, «понарошку» сбежали из дома. Однако у этого легкого, немного «игрушечного» повествования есть и более глубокий смысловой пласт, который активнее и острее выявляет в сюжете ключевую для микрожанра тему семьи. Сближение отца с дочерью противопоставлено ссоре с Марусей, но причина обиды героя-автора на жену не столько в чашке, сколько в летчике, с которым Маруся провела вечер. Этот едва заметный момент, намек на ревность и измену, и является тонкой связью с первым элементом формулы. Именно благодаря этому смысловому нюансу возвращение героев домой и примирение с Марусей ощущается зрителем как счастливое воссоединение семьи. Перед возвращением отец рассказывает Светланке историю своего знакомства с Марусей, и этот рассказ также придает всему сюжету более глубокое эмоциональное «переживательное» измерение, «реабилитирует» Марусю в глазах дочери, работает на укрепление семьи.

При разборе другого произведения Гайдара, «Судьбы барабанщика» (и одноименного фильма по его мотивам 1955 г., реж. В. Эйсымонт), мы также выявим нашу формулу: неблагополучная семейная ситуация, смерть матери и тюремное заключение отца, отъезд мачехи с любовником, путешествие мальчика с дядей-самозванцем, который поначалу как бы заменяет ему семью в отсутствие родственников, и финальное воссоединение семьи из отца и сына. Однако в путешествии со спутником взаимоотношения выстроены в обратной (по сравнению с канонической) по-

следовательности — не от неприязни к дружбе, а, наоборот, от полного доверия к ненависти и разоблачению. Кроме того, на примере этой экранизации мы можем проследить, как проявились вариации формулы при переносе сюжета из литературы в кино. Особенно важно отметить, что советский фильм, адресованный детям, очевидно, не мог ввести образ отца-преступника, чей авторитет подорван в глазах его сына. Поэтому отец Сережи попадает в тюрьму безвинно, по большому счету, будучи подставленным своей женой, в то время как в оригинальном тексте он идет на преступление (хотя и не такое тяжкое) вполне сознательно. К тому же вряд ли был допустим на экране ребенок, стреляющий и убивающий своего противника, — а этот жесткий момент присутствует в повести. Именно поэтому в фильме возвращение отца и его встреча с сыном является торжеством справедливости и хэппи-эндом, а в тексте повести этот эпизод сродни рукопожатию Антонио и Бруно в фильме Витторио де Сики «Похитители велосипедов» — это момент, когда отношения отца и сына выходят на новый уровень: не только отец реабилитирован в его глазах, но и на счету сына уже есть убийство, они словно бы уравнены, приближены друг к другу за счет этих преступлений.

В оттепельном кино мы наблюдаем почти исключительное использование канонической формулы с акцентом на благополучный финал. Отчасти это объясняется тем, что упомянутые фильмы созданы для детской аудитории, отчасти — некоторым общим жизнеутверждающим настроением, характерным для этого времени<sup>2</sup>.

В довольно непродолжительный «оттепельный» период (5–7 лет) советское кино успело вобрать традиции европейского кино и, соединив их с собственным культурным материалом, создать уникальные фильмы. На примере проанализированных фильмов мы видим, как легко была «воспринята» формула путешествия именно в этот временной отрезок.

---

<sup>2</sup> Валерий Фомин: «Период “оттепели” — самый счастливый и плодотворный период в истории нашего» кино [Киноведческие записки].

ЛИТЕРАТУРА

- Киноведческие записки: «...Эхо “оттепели” огромно...»: Из стенограммы «круглого стола» // Киноведческие записки. № 77.  
<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019/> (дата просмотра: 29.09.2014).
- Кудрявцев 1: *Кудрявцев С.* Подкидыш.  
<http://www.kinopoisk.ru/review/909626/> (дата просмотра: 29.09.2014).
- Кудрявцев 2: *Кудрявцев С.* Республика ШКИД.  
<http://www.kinopoisk.ru/review/838059/> (дата просмотра: 29.09.2014).
- Кузнецов: *Кузнецов А.* На «Свободе»: беседы у микрофона: 1972–1979.  
[http://thelib.ru/books/anatoliy\\_vasilevich\\_kuznecov/na\\_svobode-read-2.html](http://thelib.ru/books/anatoliy_vasilevich_kuznecov/na_svobode-read-2.html) (дата просмотра: 29.09.2014).

ОПЫТ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
Д. ШОСТАКОВИЧА «ПРЕДИСЛОВИЕ  
К ПОЛНОМУ СОБРАНИЮ МОИХ СОЧИНЕНИЙ  
И КРАТКОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ  
ПО ПОВОДУ ЭТОГО ПРЕДИСЛОВИЯ»

Кирилл Козловский  
(Хельсинки)

Темой нашего исследования является произведение Дмитрия Дмитриевича Шостаковича для голоса (баса) и фортепиано под названием «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» оп. 123, написанное в 1966 г. Приведем его текст:

Мараю я единым духом  
лист.  
Внимаю я привычным ухом  
свист.  
Потом всему терзаю свету  
слух,  
Затем печатаюсь, и в Лету —  
бух!

Такое предисловие можно было б написать не только к полному собранию моих сочинений, но и к полному собранию сочинений многих, очень, очень многих композиторов, как и советских, так и зарубежных.

А вот и подпись:

Дмитрий Шостакович, народный артист СССР. Очень много и других почетных званий. Первый секретарь Союза композиторов РСФСР, просто секретарь Союза композиторов СССР, а также очень много других весьма ответственных нагрузок и должностей [Шостакович 1993: 210].

Текст «Предисловия» (относительно небольшой по объему) можно разделить на три части. Первая — неточная цитата из стихотворения Пушкина «История стихотворца». Далее идет размышление Шостаковича по поводу пушкинской эпиграммы, а затем

его подпись к тексту. Это произведение, где основной темой становится творческий процесс как таковой, не стало популярным ни у публики, ни у исполнителей, ни у исследователей творчества Шостаковича. Отметим особенность творческой личности композитора: он, как правило, обращался к камерной вокальной музыке в важные периоды своей жизни (напр., «Четыре романса на стихи Пушкина» оп. 46 были написаны в год появления печально известной статьи «Сумбур вместо музыки»; «Шесть романсов на стихи британских поэтов» оп. 62 были созданы во время войны).

Основная проблема «Предисловия», по нашему мнению, заключается в невозможности однозначной интерпретации как всего произведения в целом, так и отдельных его частей. Проблема неоднозначности текстов Шостаковича была уже намечена в исследовательской литературе [Степанова: 45–94]. В качестве примера исследователь приводит Пятую Симфонию и, перечисляя разные «истолкования», делает вывод: «Все доказывают справедливость своего истолкования и приводят весомые аргументы. Не забудем при этом, что Пятая — самая классическая симфония Шостаковича! А оказалась она настоящим концептуальным нон-сенсом» [Там же: 90].

Основным способом создания эффекта семантической неопределенности в «Предисловии» является интертекстуальность. Можно заметить многочисленные отсылки к другим текстам, зачастую как будто взаимоисключающие, а также важность полигенетического цитирования. Это свойство произведения создает семантическую перегруженность (число возможных означаемых при одном означающем слишком велико) и неоднозначность. Приведем примеры.

По нашему мнению, начало произведения Шостаковича — это полигенетическая цитата из двух источников.

*Allegretto* *p*

Ма-ра-ю-я-е-

ди-ным ду-хом лист;

*p*

Первый — это песня М. П. Мусоргского «Семинарист».

Не очень скоро

Pa-nis, pis-cis, cri-nis, fi-nis, ig-nis, la-pis, pul-vis, ci-nis... Ах ты,

*p* *f*

Второй — кантата самого Шостаковича на стихи Е. Евтушенко «Казнь Степана Разина».

54 *pp*  
Площадь что-то поняла, площадь шапки сия.

*pp*  
Площадь что-то поняла, площадь шапки сия.

*pp*  
Площадь что-то поняла, площадь шапки сия.

665

да. И у да-ри-ли три ра-за, кло-ко.

да. И у да-ри-ли три ра-за, кло-ко.

675

Из песни Мусоргского цитируется начало, из кантаты — такты 667–675. Таким образом, все три произведения оказываются тесно связанными между собой. Рассмотрим характер этой связи подробнее.

Одна из особенностей «Семинариста» Мусоргского состоит в том, что вся песня разворачивается как бы на двух уровнях.

Один — это размышления обучающегося в духовной семинарии молодого человека о своей жизни. Другой — латинские слова, которые герой песни пытается выучить, скорее всего, безуспешно<sup>1</sup>. Семантика латинских слов подчеркнуто неважна, так как реальная жизнь и оторванная от нее бессмысленная зубрежка противопоставляются в речи семинариста. Именно музыку Мусоргского к латинским словам, т. е. скандирование одной ноты с последующим ходом на октаву вверх, Шостакович берет в качестве цитатного источника для начала «Предисловия».

Слова, которые Шостакович озвучивает монотонным повторением одной ноты<sup>2</sup> в кантате «Казнь Степана Разина», не менее примечательны. «Площадь что-то поняла, Площадь шапки сняла»: текст Евтушенко описывает осмысление народом только что увиденной казни Стеньки. Тем не менее, строка «Площадь что-то поняла» — внутренне противоречива, ведь с глаголом «понимать» употребляется неопределенное местоимение «что-то». Глубоко-мысленное молчание (вспомним пушкинское «народ безмолвствует»), символический акт снятия шапок оборачиваются неопределенностью, невозможностью осмыслить только что увиденное.

Общей у упомянутых выше источников оказывается проблема понимания, которая остается неразрешенной как в песне Мусоргского, так и в эпизоде кантаты Шостаковича. Длинное витиеватое название и цитирование Пушкина, открывающие «Предисловие», сразу накладываются на противоречащую им музыкальную цитату. Впрочем, и в случае с пушкинской цитатой у Шостаковича приходится признать, что мы не можем однозначно ее интерпретировать.

В эпиграмме Пушкина местоимение третьего лица единственного числа «он» указывает на некоего поэта, обделенного талантом. Это стихотворение, вставленное в текст Шостаковича, уже само по себе является «чужим словом». Но композитор не просто цитирует пушкинский текст, он как бы присваивает его, меняя местоимение «он» на местоимение первого лица «я». Тем не менее, даже после такой замены «История стихотворца» не произ-

---

<sup>1</sup> Отметим, что и сам Шостакович не слишком преуспел в изучении иностранных языков.

<sup>2</sup> Эпизод (такты 667–675) в кантате написан в той же тональности, что и «Предисловие», да и повторяется в них одна и та же нота — «ре» (о тональном цитировании см. [Степанова: 52]).



водит впечатления «речи от автора». Такую точку зрения подтверждает письмо Шостаковича к Борису Ивановичу Тищенко от 26 октября 1965 г.<sup>3</sup> Композитор, защищая Евтушенко, пишет: «Никакого “ячества” у Евтушенко нет. И когда он говорит “я”, то это он говорит не о себе. Как же это Вы не понимаете?» [Шостакович 1997: 18]. То, что речь от автора — лишь видимость, подчеркивается тем, что следующий за цитатой отрывок текста резко противопоставлен самой цитате стилистически и намного больше похож на остальные тексты Шостаковича, эпистолярные и публицистические. Но и здесь композитор говорит: «Такое предисловие можно было б написать не только к полному собранию моих сочинений, но и к полному собранию сочинений многих, очень многих композиторов» [Шостакович 1993: 210].

Итак, в «Предисловии» Шостакович неточно цитирует Пушкина, изменив третье на первое лицо; цитата адресована как бы «многим» композиторам, включая самого автора произведения, который, однако, на уровне фразеологии дистанцируется от приведенного текста. Таким образом, невозможно однозначно определить, ни от чьего лица говорятся слова «мараю я единым духом лист», ни кому они адресованы.

«Предисловие» состоит из короткой эпиграммы, небольшого размышления о ней и непомерно длинной подписи. Это в своем роде «мир наизнанку», ведь обычно подпись бывает существенно короче текста над ней. Нарратологическая задача подписи заключается в том, чтобы указать на субъект, снять неопределенность, ответить недвусмысленно на вопрос «Кто говорит?». В тексте Шостаковича происходит прямо противоположное.

Для начала стоит задать вопрос: что именно мог бы композитор подписать как «Дмитрий Шостакович, народный артист СССР. Очень много и других почетных званий. Первый секретарь Союза композиторов РСФСР, просто секретарь Союза композиторов СССР, а также очень много других весьма ответственных нагрузок и должностей»? Произведения и письма он подписывал совсем иначе. Такая длинная подпись (точнее, ее первая, более «корректная» часть) была бы возможна лишь в официальном тексте, т. е. в таком тексте, который не является собственно творческим для композитора или поэта. Однако перед нами — стихо-

---

<sup>3</sup> За четыре месяца до сочинения «Предисловия».

творный текст, еще и принадлежащий перу другого автора. Шостакович говорит слушателю, что такую эпиграмму мог бы написать любой (что неверно, ведь мы знаем, что ее написал Пушкин) и, как бы нарочно растягивая свою подпись, заговаривает публике зубы, словно пытаясь выдать текст за свой (а вот это действительно «многие, очень, очень многие» сделать в состоянии). Текст подписан, но подпись отнюдь не помогает слушателям однозначно интерпретировать текст, а, наоборот, делает его более непонятным.

Шостакович называет свое произведение «Предисловием к полному собранию моих сочинений». Но его oeuvre и путь в искусстве в 1966 г. отнюдь не завершены. Полные собрания бывают только у авторов, закончивших писать (что есть, вне сомнения, творческая смерть) или умерших. Таким образом, «Предисловие» — как бы свидетельство смерти автора. Этот фактор еще более осложняет наше восприятие текста. Получается фантазмагорическая картина: на смешение чужой и авторской речи, стилистические неоднородности, несовпадающие точки зрения и невозможность однозначного истолкования накладывается еще и невыполнимое онтологическое условие бытия текста — автор a priori должен быть мертв<sup>4</sup>.

Можно задаться вопросом: а все ли так неопределенно в тексте Шостаковича? Мы считаем, что в «Предисловии» есть один эпизод, где множественность значений пропадает, и отношения означаемого, означающего и референта на восемь тактов становятся ясными и однозначными. Это — такты 83–90, где на имя и фамилию «Дмитрий Шостакович» приходится дважды повторенная монограмма композитора DSCH.

---

<sup>4</sup> У нас есть основания полагать, что это не случайность. Шостакович был очень чувствителен к проблеме завершенности творческого пути. Скрипач Дмитрий Цыганов вспоминает, как в 1960 г. он сообщил Шостаковичу, что студия грамзаписи «Мелодия» просит музыкантов квартета имени Бетховена записать его последний квартет: «Он встретился: “Как последний? Вот когда напишу все квартеты, тогда и будет последний”» [Уилсон: 428].



Ее появление в «Предисловии» — замещение авторского голоса, авторская точка зрения, которую в чистом виде нам до этого не удалось обнаружить в тексте ни разу.

Отметим здесь определенное сходство между Евтушенко и Шостаковичем. Е. Сидоров в книге «Евгений Евтушенко. Личность и творчество» пишет: «В произведениях Евтушенко нет никакого “лирического героя”. В его стихотворениях и поэмах живут и действуют многие реальные и вымышленные персонажи и сам поэт, автор, часто названный по имени и фамилии» [Сидоров: 97]. В «Предисловии» Шостакович разрушает почти все реалистические, стандартные внутри- и внетекстовые отношения. В условиях, когда нет ни ясного авторского голоса, ни лирического героя, когда появляются странные отношения цитаты с основным текстом, когда текст лишен определенного направления, личность физического автора оказывается единственно возможной константой.

У «Предисловия» оказывается две подписи. Одна, громко постулированная и все-таки ложная, растягивается на десятки тактов. Вторая — короткая и ясная, где означающее (монограмма DSCH), означаемое (имя Дмитрий Шостакович) и единственный референт (композитор как реальный человек) сходятся в одной точке. И оказывается, что единственный сегмент текста, который Шостакович может подписать, — это свое имя. В «Предисловии», в области постоянной неопределенности, единственной определенностью оказывается физическая тождественность автора самому себе.

ЛИТЕРАТУРА

- Сидоров: *Сидоров Е.* Евгений Евтушенко. Личность и творчество. М., 1987.
- Степанова: *Степанова И.* К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются. М., 2007.
- Шостакович 1993: Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. М.; СПб., 1993.
- Шостакович 1997: Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб., 1997.
- Уилсон: *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб., 2006.

# РУССКИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ СКАЗКИ «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА»: ДИАЛОГ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Татьяна Пилиповец  
(Тарту)

Сказка Х. К. Андерсена «Снежная королева» в оригинале впервые была опубликована в 1844 г. Существует по меньшей мере 12 переводов «Снежной королевы» на русский язык. Самый первый из них датирован 1863 г., последний — 1918 г. [Веселова: 242]. У разных переводов сказки на русский язык могут быть разные прототексты<sup>1</sup>. Первый перевод сказки напрямую с датского языка был сделан Анной Ганзен в 1895 г. Именно этот перевод стал каноническим для русской культуры и считается наиболее приближенным к оригиналу [Там же].

В процессе литературной коммуникации текст, пересекающий границы культур, трансформируется и фактически становится другим / новым текстом [Тороп: 165]. Одной из стадий усвоения *чужого* текста *принимающей* культурой [Лотман: 272] является интерсемиотический перевод. «Снежная королева» переведена на разные языки *принимающей* (русской) культуры, то есть существует в виде литературных ремейков, экранизаций, театральных постановок, иллюстраций, мемов и т. д. Количество и разнообразие русских интерпретаций датской сказки позволяют говорить о *русском тексте* «Снежной королевы».

Материал исследования настоящей статьи — русские экранизации сказки Х. К. Андерсена «Снежная королева». Мы остановились именно на экранизациях, так как кино, являясь наиболее массовым искусством, способно отразить бытование сюжета в широких слоях культуры. Существует 5 фильмов, экранизирующих сюжет о Снежной Королеве:

- 1) «Снежная королева» — мультфильм Льва Атаманова (1957);
- 2) «Снежная королева» — фильм Геннадия Казанского (1966);

---

<sup>1</sup> Понятие *прототекст* используется в соответствии с теорией А. Поповича, разработанной в статье “Aspects of Metatext” [Popovich: 226].

- 3) «Тайна Снежной королевы» — фильм Николая Александровича (1986);
- 4) «Снежная королева» — фильм Елены Райской (2006);
- 5) «Снежная королева» — мультфильм Максима Свешникова (2012).

Рассматривая экранизацию как пример интерсемиотического перевода, мы соглашаемся с тем фактом, что каждая экранизация литературного произведения — это интерпретация. Во-первых, не всегда возможно найти эквиваленты вербального языка письменного текста в комплексном языке кинематографа. Во-вторых, любая экранизация, так или иначе, сохраняя замысел литературного произведения, на котором она основана, часто трансформирует этот старый замысел новым «замыслом экранизации» [Вартанов: 18]. В зависимости от того, как трансформируется оригинальный сюжет в процессе экранизации, может быть выделена доминанта интерпретации [Jacobson: 751].

В четырех из пяти предложенных для рассмотрения экранизациях доминантой интерпретации является установка на жанр сказки. Эти четыре фильма сделаны в жанре сказки с двойным адресатом: для детей и взрослых. Пятый фильм — кинокартина Елены Райской «Снежная Королева» (2006). Основой для интерпретации Райской является установка на жанр мелодрамы: привнесение сюжетообразующего мотива любовного треугольника. Целевая аудитория фильма Райской — только взрослый зритель. В этой кинокартине сказочный жанр играет роль обрамления любовной истории, *сказка* (сказочность как антураж; счастливый финал как маркер жанра) становится характеристикой счастливой любви.

В статье мы более подробно рассмотрим четыре экранизации сюжета о Снежной королеве, доминантой интерпретации которых является установка на сказочный жанр. Фильм Елены Райской остается за пределами нашего внимания.

Перед тем как перейти непосредственно к анализу экранизаций, необходимо обратиться к прототексту. Мы не ставим перед собой цель ответить на вопрос, какой из переводов сказки был использован создателями экранизаций в качестве прототекста в каждом конкретном случае. Как оригинальный текст сказки

Андерсена мы рассматриваем перевод Анны Ганзен (АГ — Андерсен в переводе Ганзен).

«Снежная королева» Х. К. Андерсена — сложная, поликонфликтная сказка. Основой конфликт сказки — религиозный. Христианская вера Герды вступает в противодействие, с одной стороны, с языческими силами Снежной Королевы, с другой стороны — с происками Дьявола — Тролля<sup>2</sup>. Сказка полна христианской символики: Герда, проходя мимо снежных стражей королевы, произносит молитву «Отче наш»; она оживляет Кая при помощи псалма, который служит также медиальной формулой сказки<sup>3</sup>; Герда проходит полпути босая; в тексте встречается символ мученичества — терновник.

Еще один важный элемент сказки Андерсена — это конфликт между холодным разумом и горячим сердцем. Осколки извращающего зеркала делают Кая заносчивым, он видит вокруг только лишь безобразное и из-за этого не способен больше любить. Его склонность к точным наукам становится гипертрофированной, ведет к отрицанию всего живого и (с этой точки зрения) «несовершенного»<sup>4</sup>.

Сюжет сказки развивается между двумя зеркалами: искажающим зеркалом Тролля и зеркалом разума Снежной Королевы<sup>5</sup>. Андерсен воспекает чувство и веру, ставит их превыше знания.

---

<sup>2</sup> «Так вот, жил-был тролль, злощный-презлющный; то был сам дьявол» [АГ: 144].

<sup>3</sup> «Но он сидел все такой же неподвижный и холодный. Тогда Герда заплакала; горячие слезы ее упали ему на грудь, проникли в сердце, растопили его ледяную кору и расплавили осколок. Кай взглянул на Герду, а она запела: «Розы цветут... Красота, красота! / Скоро узрим мы младенца Христа». Кай вдруг залился слезами и плакал так долго и так сильно, что осколок вытек из глаза вместе со слезами. Тогда он узнал Герду и очень обрадовался» [АГ: 172].

<sup>4</sup> «Кай весь дрожал, хотел прочесть “Отче наш”, но в уме у него вертелась одна таблица умножения» [АГ: 150].

<sup>5</sup> «Посреди самой большой пустынной снежной залы находилось замерзшее озеро. Лед треснул на нем на тысячи кусков, ровных и правильных на диво. Посреди озера стоял трон Снежной королевы; на нем она восседала, когда бывала дома, говоря, что сидит на зеркале разума; по ее мнению, это было единственное и лучшее зеркало в мире» [АГ: 171].

Мораль сказки: «Если не будете как дети, не войдете в царствие небесное» [АГ: 174]. Дети возвращаются домой взрослыми (проходят обряд инициации), но сохраняют в душе *детскость, чистоту*.

Сценарий к мультфильму «Снежная королева» (1957) был написан Николаем Эрдманом в соавторстве с Георгием Гребневым и совместно с режиссером картины Львом Атамановым. Текст оригинальной сказки изменен: устраняется религиозный конфликт прототекста. Значение редких сохранившихся религиозных аллюзий (так, например, в мультфильме Герда все также путешествует босиком) вне полной системы христианских символов перестает быть очевидным. Отсутствует образ дьявола-тролля и вся первая история, связанная с ним. Мотив двух зеркал из сказки Андерсена редуцируется. В художественной мире мультфильма существует только одно волшебное зеркало, которое принадлежит королеве и является функциональным эквивалентом зеркала Тролля из прототекста. Осколки зеркала Снежной королевы разлетаются по свету под властью ее заклинания, попадая в глаза и в сердца людей<sup>6</sup>.

За исключением отсутствующего образа Тролля, в мультфильме сохраняется вся система образов предтекста. Появляется нововведенный рассказчик Оле-Лукойе. Оле-Лукойе — мифологический персонаж скандинавского фольклора и герой сказок Андерсена<sup>7</sup>. В самом начале мультфильма рассказчик обращается к портрету Андерсена, которому он, Оле-Лукойе, по сюжету и рассказал сказку о Снежной Королеве [«Снежная королева» 1957: 1:16–1:20] Так мультфильм Льва Атаманова маркируется как *андерсеновский сюжет / андерсеновская сказка*.

Однако отсутствие религиозных мотивов меняет основные конфликты сказки. На первый план выходит личная обида Снежной королевы на Кая за обещание посадить ее на печку. Обостряется противостояние живого и неживого. Мораль сказки сводится к восхвалению верности, храбрости, любви и жизни. Мотивы

---

<sup>6</sup> Снежная Королева: «...холодной льдинкой делается сердце. Не будет в нём ни радости, ни горя.

Но лишь покой и холод — это счастье» [«Снежная королева» 1957: 17:35–17:40].

<sup>7</sup> Оле-Лукойе — сказка Х. К. Андерсена, написанная в 1841 г.



неожиданного взросления, важности сохранения детского взгляда на мир и аллюзия на обряд инициации исчезают в интерпретации создателей мультфильма 1957 г.

В основу фильма Геннадия Казанского «Снежная королева» (1966) легла одноименная пьеса Евгения Шварца (1939). Пьеса была переработана в сценарий самим автором. Шварц обращается к мотивам как претекста, так и всего творчества Андерсена: к его сюжетам, к индивидуальным особенностям стиля и языка. Например, Шварц перенимает типичный для Андерсена художественный прием сопоставления категорически не равнозначных вещей. «Весь мир и коньки в придачу» [АГ: 171] обещает Каю Снежная королева в оригинальной сказке. Король (нововведенный Шварцем персонаж) и в пьесе, и в ее экранизации 1966 г. боится потерять поддержку советника (еще один нововведенный персонаж), так как без нее не будет «холодного оружия и мороженно-го» [Шварц: 390].

Евгений Шварц, перерабатывая скандинавскую сказку для русского зрителя и читателя, сохраняет в ней знаки принадлежности к *чужой* культуре:

1. вводит нового героя — разбойника с иностранным именем Иоганнес;
2. использует скандинавскую фольклорную медиальную формулу: «Снип-снэп-снурре!», которая постоянно повторяется в фильме в несколько трансформированном виде: «Снип-снэп-снурре! Пурре-базилюрре!».

Шварц меняет количество персонажей сказки и взаимоотношения между ними. Исчезают образы: женщины, которая умела колдовать; финки; лапландки; образ дьявола-тролля и его изобретения — зеркала. Причиной оледенения сердца Кая становится поцелуй Снежной Королевы. С нововведенными персонажами — королем и советником — в сказку привносится социальный конфликт бедности / богатства. Основная ценность мира советника — деньги — противопоставлена ценностям мира положительных персонажей. Советник не приемлет ничего, что не приносит выгоды: сказок, любви. Образ советника противопоставлен образу студента-сказочника. Студент-сказочник — это воплощение андерсеновского рассказчика. Прототипом студента-сказочника является сам Андерсен: нововведенный персонаж рассказывает

сказки датского писателя в течение фильма (например, начинает рассказывать маленькой разбойнице сказку о Снежном Болване<sup>8</sup>). В фильме Казанского появляются также два вторичных рассказчика — Домовой и Госпожа Чернильница. Оба персонажа характерны для поэтики сказок Андерсена. Образ домового визуально напоминает Оле-Лукойе из мультипликационного фильма Льва Атаманова.

Отправляясь в путь на поиски Кая, Герда в оригинальной сказке Андерсена сталкивается со многими препятствиями. Но ни один из героев не препятствует ей умышленно. Так женщина, которая умела колдовать, и маленькая разбойница пытаются оставить девочку у себя, чтобы избавиться от одиночества. Единственное реальное (социальное) зло, с которым сталкивается Герда, — это лесные разбойники. В интерпретации Шварца все препятствия и беды Герды подстроены советником. Фильм Геннадия Казанского, основанный на пьесе Евгения Шварца, может быть охарактеризован не только как сказка, но и как приключенческое кино.

Основной конфликт фильма Геннадия Казанского заключается в оппозициях: 1) разум — чувство 2) рациональное — иррациональное 3) трусость — храбрость 4) бедность и богатство. Религиозный подтекст в фильме Казанского (как и в пьесе Шварца) отсутствует. Устраняя христианские аллюзии, Шварц меняет имя главного героя: Кай становится Кеем. Можно предположить, что драматург пытается убрать возможную параллель между Каем и Каином, то есть очередное указание на библейский сюжет.

Режиссер фильма «Тайна снежной королевы» (1986) — Николай Александрович, сценарист — Вадим Коростылев. Фильм Александровича — это сказка в двух сериях. В начальных титрах фильма «Тайна Снежной Королевы» указаны жанровые особенности фильма: во-первых, это «музыкальная сказка», во-вторых, «сказка про сказку». Первое жанровое определение указывает на наличие в фильме песен и хореографических номеров; второе —

---

<sup>8</sup> «Снежный болван» — сказка, написанная Андерсеном в 1861 г., более известная в русском переводе под названием «Снеговик».

на особенности процесса освоения чужого сюжета. Сказка «Снежная королева» входит в структуру фильма как *вечный сюжет*<sup>9</sup>.

Система персонажей прототекста в интерпретации Александровича-Коростылева сильно изменена. Сохраняются три главных героя (Кай, Герда, Снежная Королева) и отношения между ними. Система помощников/оппонентов совершенно иная [Греймас: 255]. В качестве помощников Герды выступают Голос сказки, разбойники, Госпожа Осень. В качестве оппонентов — Снеговик, Цветы из волшебного сада, Барон, которого нет, Ледяная Герда. Голос Сказки — это очередной повествователь сказок Андерсена, обретший плоть<sup>10</sup>. Сущность Голоса Сказки, именно как голоса, проявляется в тот момент, когда Снежная королева пытается его застудить, лишить возможности говорить, т. е. всякой силы.

Главный конфликт фильма «Тайна Снежной королевы» — переосмысление морали сказки Андерсена: «Если не будете как дети, не войдете в Царство небесное». Повзрослевший Кей отказывается от ценностей формульной андерсеновской сказки (от детского восприятия мира) и произносит фразу: «Мне все равно». Эта фраза в фильме имеет такое же действие, как осколки зеркала в сказке Андерсена и поцелуй Снежной королевы в пьесе Шварца. Решение уравнения на «все равно» — осознанный выбор взрослеющего Кея, который позволяет Снежной королеве зачислить его в «школу равнодушия». Взросление Кея и Герды также влечет за собой актуализацию любовного мотива в сказке (однако этот мотив остается добавочным, не становится сюжетообразующим). Любовный мотив интерпретируется как вечный сюжет любовных отношений<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> «Прошли века над крышами / и сказку все усвоили / ее мы тоже слышали / но поняли по-своему...» [«Тайна Снежной Королевы» 1986: 5:30–5:42].

<sup>10</sup> «Голос сказки: Я голос сказки. / Герда: Только голос? / Голос сказки: Разумеется. / Герда: Но я же вас вижу! / Голос сказки: Ах, девочка! Что поделаешь? Должен же голос откуда-то исходить» [«Тайна Снежной Королевы» 1986: 30:27–30:40].

<sup>11</sup> «Все мальчишки вроде Кея обязательно когда-нибудь, что-нибудь, да выкинут. И что бы они делали, не окажись с ними рядом вот такая Герда. Как всё повторяется! Во всех мальчишках живёт Кей, зато во всех девчонках — Герда, поэтому иногда всё не плохо и кончается.

Создатели фильма «Тайна Снежной Королевы» обращаются к разным сюжетам сказок Андерсена. Так, например, Герда побеждает Снежную королеву при помощи спичек из сказки Андерсена «Девочка со спичками» (1845).

Каждая серия фильма начинается в помещении, которое полно визуальных символов сказки — оно может быть охарактеризовано как «хранилище сказок». В комнате заваленной игрушечными героями разных сказок видны персонажи не только из сочинений датского писателя, но и из текстов для взрослых Шварца. На столе рядом с Оловянным солдатиком стоит Дракон.

Мораль сказки «Тайна Снежной королевы» («Снежную королеву каждый раз нужно побеждать заново! Поэтому думайте и беспокойтесь, беспокойтесь и думайте!» [«Тайна Снежной Королевы» 1986: 2:12:03–2:12:47]) находится в диалоге с моралью сказки Шварца для взрослых «Дракон» (1944): «Ланцелот: Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания. В каждом из них придется убить дракона. / Мальчик: А нам будет больно? / Ланцлот: Тебе нет. / 1-вый горожанин: А нам? / Ланцелот: С вами придется по-возиться» [Шварц: 320].

Фильм «Снежная Королева» (1986) года находится в диалоге с обеими предыдущими экранизациями сказки:

1. Использованы мотив взросления и мотив цветов из сада женщины, которая умела колдовать, важные для сказки Андерсена, но отсутствующие и в мультфильме Льва Атаманова, и в фильме Геннадия Казанцева.
2. Имя главного героя — Кей, что является прямым указанием на интерпретацию Шварца-Казанского.

Мультфильм Максима Свешникова «Снежная королева» (2012) выполнен при помощи компьютерной анимации и рассчитан на показ в формате 3D, что подразумевает большое количество спецэффектов. Стиль мультипликации основан на стиле «каучуковый шланг» Уолта Диснея. Фильм полон гэггов и штампов, характерных для западной анимации. Сюжет о Снежной королеве становится ядром повествования. Многие мотивы претекста трансформируются в обрамлении битв и погонь. Так, например,

---

Не ты первая, не ты последняя» [«Тайна Снежной Королевы» 1986: 1:14:39–1:15:06].

в саду Женщины, которая умела колдовать, Герде приходится сражаться с гигантскими растениями. Фильм Свешникова принадлежит к жанру action movie.

Система персонажей и сюжет сказки практически полностью изменены. Герда не просто спасает Кая от Снежной Королевы, она спасает весь мир от оледенения и маленькую девочку Ирму, заточенную внутри Снежной Королевы властью колдовского озера. В мультфильме появляется персонаж сказки Андерсена, который не появлялся ни в одной из предыдущих экранизаций — тролль. Образ тролля в мультфильме практически не соотносим с образом тролля из прототекста. В интерпретации создателей мультфильма тролль — характерный для пост-диснеевской мультипликации персонаж — помощник главного героя, сочетающий в себе такие характеристики как нелепость, неуклюжесть, болтливость, трусливость и храбрость одновременно. Основная функция такого персонажа в сказке, как правило, не только функция помощника, но и создание комического эффекта.

Основной конфликт мультфильма сводится к общему противопоставлению добра и зла. Снежная королева — зло, угрожающее миру. Герда выступает в качестве героя — единственного человека, способного это зло остановить. Запрет Снежной королевы на искусство как на бесполезную деятельность соотносится с конфликтом рационального — иррационального из прошлых интерпретаций сказки. Конфликты сказки становятся более глобальными, с одной стороны, и более ориентированными на частные судьбы героев, с другой, что характерно для современных массовых текстов.

В мультфильме отсутствуют обращения к индивидуальной поэтике сказки Андерсена или к индивидуальной поэтике Шварца, однако вне всякого сомнения мультфильм ориентируется на прошлые экранизации сказки. Создатели мультфильма используют мотивы из экранизации Атаманова (образ сада женщины, которая умела колдовать), из интерпретации Шварца-Казанского (образ короля; образ замка, разделенного напополам). Мультфильм не маркирован как андерсеновский сюжет.

Подведем итоги. Текст сказки Ганса Христиана Андерсена «Снежная королева» в русской культуре опосредован интерпретацией Е. Шварца. Лишь самая первая экранизация сказки — мультфильм Л. Атаманова (1957) — обращается непосредственно

к сказке Андерсена. Пьеса Шварца легла в основу фильма Г. Казанского «Снежная королева» (1966); последующие две экранизации — «Тайна Снежной королевы» Н. Александровича (1986) и мультфильм М. Свешникова «Снежная королева» (2012) — находятся в диалоге как с классическим переводом сказки Андерсена и его экранизацией 1957 г., так и с версией Шварца. Таким образом, можно сказать, что «Снежная королева» в качестве прототекста существует в русской кинематографической традиции в двух версиях: 1) как сказка Андерсена в русском переводе; 2) как интерпретация сказки Андерсена Е. Шварцем.

Создавая пьесу, Шварц обращается к особенностям поэтики «андерсеновской сказки». Подчеркнуто андерсеновский сюжет — эта особенность адаптации сохраняется в фильмах Казанского и Александровича. Таким же образом адаптирована сказка в мультфильме Атаманова, однако нельзя с уверенностью сказать, какой была последовательность влияния, и было ли влияние текста пьесы 1939 г. на мультфильм 1957 г., так как явных аллюзий на пьесу Шварца в мультфильме Атаманова обнаружить не удалось. Фильм Александровича, выражаясь формулировкой Тынянова, является экранизацией не только Андерсена как писателя, но и Шварца как писателя<sup>12</sup>. Мораль сказки интерпретируется в стиле более поздних пьес-сказок Шварца для взрослых.

Самая поздняя экранизация, мультфильм 2012 г., не сохраняет особенностей стиля и поэтики авторов обоих претекстов. Мультфильм «Снежная королева» Свешникова выполнен в традиции западной анимации, что отражается не только на стиле рисунка, но и на интерпретации сюжета. Мультфильм не маркируется как андерсеновский сюжет.

Во всех русских кинематографических интерпретациях сказки «Снежная королева» исчезает религиозный подтекст, играющий очень важную сюжетобразующую роль у Андерсена. Конфликты сказки также по-разному интерпретируются от текста к тек-

---

<sup>12</sup> «Кино может только попытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя» [Тынянов: 78].

сту. Однако каждая версия актуализирует разные проблемы, обозначенные в сказке Андерсена. Любовный мотив появляется только в тексте Александровича. Ни в одном из текстов идеи датского писателя категорически не оспариваются.

Наиболее приближенной к прототексту экранизацией является мультфильм Л. Атаманова, а наиболее отдаленной — мультфильм М. Свешникова. Это объясняется потребностью к переосмыслению вечных сюжетов и необходимостью говорить что-то новое при каждой новой экранизации.

## ЛИТЕРАТУРА

- АГ: *Андерсен Х. К.* Снежная Королева // Сказки. М., 2009.
- Вартанов: *Вартанов А.* Образы литературы в графике и кино. М., 1961.
- Веселова: *Веселова В.* Русская судьба датского поэта Андерсена, автора «Снежной королевы» // Вопросы литературы. 2006. № 6. С. 237–260.
- Греймас: *Греймас А.* Структурная семантика. М., 2004.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Семиосфера. Внутри мыслящих миров. СПб., 2000.
- Тороп: *Тороп П. Х.* Тотальный перевод. Тарту, 1995.
- Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. М., 1973. С. 75–82.
- Шварц: *Шварц Е.* Дракон; Снежная королева // Антология сатиры и юмора России XX века. Евгений Шварц, М., 2000.
- Jacobson: *Jacobson, R.* The Dominant // Jacobson R. Selected writings. The Hague: Mouton. 1984. Vol. 3. P. 751–756.
- Popovich: *Popovich, A.* Aspects of Metatext // Canadian Review of Comparative Literature. 1976. № 3(3). P. 225–235.
- «Снежная королева». Союзмультфильм, Лев Атаманов, 1957 г. — 94 мин.
- «Снежная королева». Киностудия Ленфильм, Геннадий Казанский, 1966 г. — 85 мин.
- «Тайна Снежной королевы». ТО «Экран», Николай Александрович, 1986 г. — 140 мин.
- «Снежная королева». Централ Партнершип, Елена Райская, 2006 г. — 100 мин.
- «Снежная королева». Wizart Animation, Максим Свешников, 2012 г. — 80 мин.

# МОТИВЫ «ЛЮБВИ» И «НЕЛЮБВИ» КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ АВТОРА В «ПЯРНУСКИХ ЭЛЕГИЯХ» Д. САМОЙЛОВА

Татьяна Сташенко  
(Тарту)

Цикл «Пярнуские элегии» Д. Самойлова рассматривался исследователями преимущественно в свете жанровой элегической традиции (см. [Баевский; Кононова; Абишева; Гельфонд]). Небольшой объем элегий и их повышенная суггестивность позволяли говорить об определенном обновлении жанра. В целом же признавалась точность авторского определения. Ведущей в цикле виделась линия, объединяющая такие мотивы, как: нарушение целостности, охлаждение души, погружение ее в сон, ощущение смерти. Ключевой в развитии последнего мотива считалась IX элегия «Любить не умею...», а также XVI элегия «Чет или нечет...». Исследователи в основном обращали внимание на философские и психологические аспекты цикла. Отмечалось, что в его основу легли переживания поэта, связанные с осмыслением неразрешимых противоречий бытия и старости как предсмертного рубежа.

Рассмотрение же цикла с точки зрения выражения авторской эстетической позиции не предпринималось. Не учтенным остался и первоначальный контекст оформления «Пярнуских элегий».

Напомним, что цикл был собран Самойловым из шестнадцати стихотворений<sup>1</sup> в книге стихов и переводов «Улица Тооминга» (1981). Вошедшие в книгу тексты, большая часть из которых была связана с началом «пярнуского периода» в творчестве Самойлова, отражали его рефлексию творческого пути. Книгу открывал блок «пярнуских» стихотворений, маркирующих с точки зрения пространства и времени «здесь и сейчас» поэта. В блок вошли: цикл «Пярнуских элегий», шестнадцать предваряющих его стихотворений и два, следующих за ним. Такая композиция, как и сам лирический цикл, несомненно, способствовали реали-

---

<sup>1</sup> Последовательность стихотворений в цикле «Пярнуские элегии» Самойлов обозначил римскими цифрами.



зации одной из главных авторских идей — дать некоторое цельное представление о своем творчестве.

Книгу отличало сближение лирического и автобиографического «я». Авторское «я» здесь выступало как творящий субъект, выявляя единство главного героя и ведущие темы книги — творчества и судьбы поэта. Для концепции книги также была значима идея соотнесенности творческих судеб, в свете которой особое значение приобретал концепт удвоения.

Особая роль в развитии тем творчества и судьбы поэта отводилась мотивам любви и нелюбви.

Заметим, что проводя в книге эту мотивную линию, Самойлов по преимуществу обращался к сфере личных, семейных отношений, которые становились предметом его осмысления и лирического переживания. Причем, как сам он подчеркивал в комментарии к стихотворению «Солдат и Марта», его интересовал «не просто данный случай», а «некая историческая категория, историческая трагедия, которая собственно говоря, была и тогда и теперь» [Самойлов 1987: 151–152]. Так, с этой линией в книге было связано повествование о сюжетах личной жизни поэтов: самого Самойлова, Яана Кросса и Эллен Нийт, Леона Тоома и Юнны Мориц; а также исторических лиц, судьбы которых часто служили предметом литературной рефлексии: Марты Скавронской и ее первого мужа драгуна Рааба, несчастливый семейный союз Ганнибала и его первой жены Евдокии, который через мотив двойничества отсылал к несчастливому семейному союзу Петра I и Евдокии Лопухиной. В сюжете же семейной трагедии Ганнибала<sup>2</sup> для Самойлова было важно прочтение трагедии А. С. Пушкина, «заплатившего за нелюбовь Натальи» [Самойлов 2006: 248].

В рамках статьи мы остановимся на рассмотрении мотивов любви и нелюбви как элементов выражения авторской эстетической позиции, реализованной в цикле элегий и ряде «пярнуских» стихотворений.

Отметим, что в основе противопоставления этих мотивов лежит устойчивое противопоставление концептов: любви, как начала поэзии и творчества, и, соответственно, несчастливой любви, душевной холодности и нелюбви, как начал, несущих гибель поэту:

---

<sup>2</sup> См. анализ поэм Самойлова [Немзер].

Любить не умею,  
 любить не желаю.  
 Я глохну, немею  
 и зренье теряю.  
 И жизнью своею  
 уже не играю.  
 Любить не умею —  
 и я умираю [Самойлов 1981: 33].

В «пярнуский период» это представление о любви Самойлов преимущественно связывает с чувством жалости. Сострадательная позиция как условие творчества при этом оказывается связанной с ощущением разрушенной гармонии и с сильнейшими для поэта душевными муками<sup>3</sup>. И если любовь избирательна, требует какого-то отталкивания от нелюбви, то чувство жалости таких ограничений не предполагает.

В цикле элегий мотив несчастливой, разрушенной любви был обозначен в третьей элегии и получал развитие в двух последующих. Отметим, что указание на сострадательную позицию — «мучительное» чувство жалости, испытываемое поэтом — содержалось уже во второй элегии. Здесь оно возникало по отношению к воспринимаемой им «красоте», обреченной на «немоту», «неподвижность» и скорую гибель<sup>4</sup> («ничего на свете проще / и мучительнее нет»; «Скоро время распадется / На “сейчас” и “никогда”», II [Там же: 30]). В следующих элегиях, связанных с мотивом разрушенной любви, это чувство декларировалось как всеобъемлющее и основное для творческого ощущения поэта («И жалко всех и вся», IV [Там же: 31]).

Так, мотив разрушенной любви был задан уже в зачине третьей элегии:

<sup>3</sup> Ср.: «Жалость нежная пронзительней любви. / Состраданье в ней преобладает. / В лад другой душе душа страдает. / Себялюбье сходит с колеи <...>» («Жалость нежная пронзительней любви», 1986) [Самойлов 2006: 362]; «Состраданье! / В поле отзвук, в роще — эхо, / в нас — рыданье <...>» («Что за странная забота», 1981) [Там же: 298].

<sup>4</sup> Заметим, что здесь же описывалась ситуация внезапного пробуждения воды под воздействием ветра: «Но под ветром встрепенется / не текущая вода...» [Там же: 30], которая в лирике Самойлова часто служила элементом самоописания, передающим авторское предчувствие творческого вдохновения.

Круг любви распался вдруг.  
День какой-то полупьяный.  
<...>  
Не маши мне, не маши,  
окаянная рябина,  
мне на свете все едино,  
коль распался круг души [Самойлов 1981: 31].

Данный мотив в целом акцентирует значимость концепта любви как гармонического начала в творчестве: здесь разрушение любви означает «распад» той целостности, которая оберегает душу поэта. Одна из причин этого разрушения связывается с образом рябины, которая активно вызывает к сочувствию поэта. В русской литературной и фольклорной традиции образ ее в целом устойчиво символизирует тоскующую женщину, ассоциируется с безрадостной жизнью и страданиями. Заметим также, что в фольклоре образ рябины часто сопоставляется с девушкой, которую выдают замуж помимо ее воли. Именно с этим сюжетом был связан в книге Самойлова ряд произведений (прежде всего, стихотворение «Солдат и Марта» и поэма «Сон о Ганнибале») и в рамках цикла — следующая, четвертая элегия, содержащая отсылку к рассказанной в поэме истории замужества Евдокии Диопер.

Описываемые в пятой элегии переживания поэта усиливались от осознания невозможности помочь<sup>5</sup> страдающим от «обманов любви», равно как и творить вне сострадательной позиции. Творчество, обусловленное этой позицией<sup>6</sup> и связанное с повествованием о нелюбви, здесь уподоблялось затяжному и болезненному недугу, «томительному сну», сравнивалось с неотвратимой силой, угрожающей поэту «распадом стези»:

<...>  
Но томителен сон про обманы,  
он болит, как старые раны,  
от него проснуться нельзя.

---

<sup>5</sup> Ср.: «Лирика! «Я», обращенное к «Вам»? / Нет! Обращенное в ночь! / Лирика — осуществление драм, / Где никому не помочь. <...>» («Лирика», 1986) [Самойлов 2006: 368].

<sup>6</sup> Нельзя не заметить, что в описании этой позиции особое значение приобретал активно варьируемый поэтом мотив распада, передающий ощущение нарушенной гармонии (целостности, единства).

А проснешься — еще большее,  
словно слышал зов Лорелеи  
и навек распалась стезя [Самойлов 1981: 31].

С мотивами любви и нелюбви также была связана восьмая элегия. Здесь Самойлов еще раз подтверждал свою эстетическую позицию: все, «что не любовь и мука», вызывает «холодность души». И свое минутное восхищение «чистой, холодной красотой», он расценивает как недостойное художника «падение»:

Как эти дали хороши!  
Залива снежная излука.  
Какая холодность души  
к тому, что не любовь и мука.  
О, как я мог так низко пасть,  
чтобы забыть о милосердь!..  
<...> [Там же: 32–33].

С темой творчества, которое сопряжено для поэта с любовью и состраданием, была связана и пятнадцатая элегия. Отметим, что цикл «Пярнуских элегий» поэт посвятил своей жене — Галине Медведевой. В свете этого посвящения появление в XV элегии лирической героини намечает в цикле также определенное развитие любовного сюжета.

Расположение на листе  
печальной строчки стихотворной.  
И слезы не твоим лице,  
как на иконе стихотворной.  
И не умею передать  
то, что со мною происходит:  
вдруг горный свет меня нисходит,  
вдруг покидает благодать [Там же: 35].

Здесь слезы возлюбленной, ее сочувствие поэту становится для него источником мучительных переживаний, сопряженных с предощущением начала творческого процесса.

Особо обращает на себя внимание концептуальная перекличка пятнадцатой элегии с финальной, шестнадцатой элегией цикла, которая была связана с образом творческого двойника Самойлова Франца Шуберта и отсылала к сходным эстетическим представлениям композитора, изложенным им в аллегорическом рассказе

«Мой сон»: «Когда я хотел петь о любви, она приносила мне страдания, когда я пел о страдании — оно превращалось в любовь. Так любовь и страдания раздирали мою душу» [Гольдшмидт: 245].

Неоднократно отмечалось, что четвертая элегия (написанная Самойловым в 1977 г., после похорон его первой жены — Ольги Фогельсон) в целом стала выражением особо пронзительного чувства жалости к женской судьбе.

И жалко всех и вся. И жалко  
закушенного полушалка,  
Когда одна, вдоль дюн, бегом —  
душа — несчастная гречанка...  
А перед ней взлетает чайка.  
И больше никого кругом [Самойлов 1981: 31].

В элегии также давался намек на связь образа чайки с образом несчастной гречанки Евдокии, а учитывая авторскую направленность на постижение общей «исторической категории», связь между образом чайки и мотивами трагической любви или нелюбви в женской судьбе. Эта мотивно-образная линия, для поэта связанная с сильнейшим чувством сострадания становилась важным элементом творческого самоописания не только в рамках «Пярнуских элегий». О сознательном ее выстраивании позволяет говорить оформление Самойловым группы пярнуских стихов, предвещающих цикл.

Принципы авторского повествования программно были обозначены уже в шестом стихотворении «Свежо кричат вороны» (1978). Композиция стихотворения с учетом смены точек зрения здесь трехчастна. Так, первая часть передавала картину воспринимаемого весеннего пейзажа, которая была связана с переходной, пограничной ситуацией. Завершалась эта часть предчувствием «пробуждения», ожиданием очищения залива («И, видно, через сутки / отчистится залив»).

Значимость второй части акцентировалась условием соотносительности образов и их значений. При этом ее метафорика изменяла план лирического повествования (от внешнего наблюдения к самоощущению):

Но надо, чтобы ветер  
дул с севера на юг  
и холодом бессмертья  
повеяло у губ... [Самойлов 1981: 19].

Необходимость ощущения «бессмертья у губ» означала обязательность поэтической традиции для творческого осуществления. Синтаксической конструкцией маркировалось традиционное уподобление образов водной стихии и ветра поэтической стихии, и, в то же время — подчеркивалась особая функция ветра как обязательного условия «очищения» и залива и лирического героя. Согласно же русскому народному календарю с началом весны начинают дуть ветра Евдокии. Заметим, что в других славянских народных традициях начало весны связано с праздником прихода Марты, который сопровождается обрядами очищения. Так образы залива и ветра становились элементами самоописания, связанного с приходом творческого вдохновения, необходимым условием которого оказывались «сочувствие» и «сопричастность». Значимость традиции подкреплялась и перекличкой с Ахматовой: мето-описательные конструкции в ее поэзии включали в себя мотив ощущения холода у губ как «предпесенного» начала<sup>7</sup>. В стихотворении Самойлова перекличка с Ахматовой подчеркивала важность идеи соотнесенности и общности творческих судеб, выявляя и общее для поэтов представление о доминирующей трагической окрашенности вдохновения.

<sup>7</sup> «Я улыбаться перестала, / Морозный ветер губы студит, / Одной надеждой меньше стало, / Одною песней больше будет <...> («Я улыбаться перестала...», 1915) [Ахматова: 20]; «Они летят, они еще в дороге, / Слова освобожденья и любви, / А я уже в предпесенной тревоге, / И холоднее льда уста мои <...>» («Они летят, они еще в дороге...», 1916) [Там же: 21]. Заметим, что оба стихотворения следовали друг за другом в сборнике А. Ахматовой «Белая стая» (1923), где образ «белой стаи» соотносился с темой творчества и служил важным элементом самоописания (Ср. «И стихов моя белая стая» («Я не знаю, ты жив или умер...», 1915)) [Там же: 92]. В завершающей сборник поэме «У самого моря», 1914 (сказке, имеющей автобиографические коннотации и повествующей о несчастливой любви героини) образ белой чайки был связан с мотивом «тайной боли разлуки» («А тайная боль разлуки / Застонала белою чайкой») [Там же: 120].

Третья часть стихотворения с прямым обращением к читателю, равным образом, выделяла мотивы, связанные с образом чайки и через рифму «чайки — не чайте» — отмечала модус авторского восприятия ожидаемых событий:

Серебряные чайки  
промчались — вот их нет.  
И лучшего не чайте,  
ведь, может быть, вслед  
весне простой и легкой  
события не столь  
простые, с подоплекой  
совсем уж непростой [Самойлов 1981: 19].

С образом чайки было связано также девятое «пярнуское» стихотворение (одно из немногих впервые здесь опубликованных) с примечательным названием «Перед бурей» (1979)<sup>8</sup>:

Чайка летит над своим отраженьем  
в гладкой воде.  
Тихо, как перед сраженьем.  
Быть беде [Там же: 22].

Ключевыми здесь были мотив отражения (параллель двух чаек) и лирическая ситуация «покоя», «уравновешенности», сквозь которую виделось ее последующее резкое нарушение. Такая ситуация повторяла сюжетные интенции выше рассмотренного стихотворения, и, в то же время, обнаруживала фетовский подтекст, на значимость которого указывал также характерный для книги мотив «озарения» (ср.: «где море озаряет нас» [Самойлов 2006: 238])<sup>9</sup>.

По народным приметам чайки способны чувствовать приближение бури задолго до ее наступления. Стихотворение Самойлова здесь отсылало к фетовскому стихотворению «Приметы»<sup>10</sup>:

Да, тихо и светло; но ухом напряженным  
Сметенья и тоски ты крики разгадал:

<sup>8</sup> При последующих публикациях этого стихотворения заглавие Самойловым будет снято.

<sup>9</sup> Ср.: «Различишь прилежным взглядом, / как две чайки, сидя рядом, / Там, на море плоскодонном, / Спят на камне озаренном» [Фет: 224].

<sup>10</sup> Фетовский подтекст подчеркивал функцию пейзажных образов как значимых единиц самоописания.

То чайки скликались над морем усыпленным,  
И, в воздухе кружась, летят к навесам скал.

Ночь будет страшная и буря будет злая, <...> [Фет: 252].

В целом же, в первой части книги мотивная линия, связанная с образом чайки, становилась одной из ключевых.

У нас есть все основания полагать, что для Самойлова важнейшим источником развития этой мотивно-образной линии стала чеховская «Чайка». Ряд писем поэта свидетельствует о его пристальном интересе к творчеству драматурга. Так, в письме к Л. Чуковской от 17 октября 1974 г. он сообщает: «Читаю Чехова» [Самойлов: Чуковская, 28]. Отметим, что чтение Чехова пришлось на время бесед Самойлова с С. А. Макашиным по поводу ахматовской интерпретации семейной жизни А. Пушкина. В том же письме со ссылкой на эти беседы поэт выскажет предположение о вероятной невиновности Н. Гончаровой в семейной трагедии. Данное письмо фиксирует начало его серьезных размышлений над темой «жена поэта». Тема эта будет развиваться на протяжении нескольких лет и найдет отражение в концепции поэмы «Сон о Ганнибале» (где вина будет предъявлена Пушкину в том, что он как гений нарушил нравственный закон, заставив Гончарову выйти за него замуж не по любви) [Самойлов 2002: II, 287].

Известно, что тема искусства как одна из ведущих тем чеховской пьесы была связана с другой сквозной темой — «любви и нелюбви». Драма же «любви» и «семейной жизни» Нины Заречной, подчеркнутая убийством чайки, приобретала обобщающее значение напрасно загубленной жизни, при этом в пьесе особо акцентировалась нравственная проблематика невольного зла, совершаемого творческой личностью.

Письмо Самойлова к Л. Чуковской в феврале 1979 г. с указанием: «Читаю <...> Фета. Чехова» [Самойлов–Чуковская: 108] свидетельствует об актуальности чеховского и фетовского контекста при написании ряда «пярнуских» стихотворений и при составлении книги «Улица Тооминга».

Учитывая столь устойчивый интерес Самойлова к творчеству Чехова, обращает на себя внимание один эпизод «Чайки», который, обнаруживает связь с последней пярнуской элегией и позволяет говорить о еще одном ее важном подтексте. Так, в эпизоде начала третьего действия Нина Заречная перед решением о выбо-



ре творческого пути загадывает: «Чет или нечет?» [Чехов: 34]<sup>11</sup>. При гадании ей выпадает нечет, и ее направленность к Тригорину как состоявшемуся писателю за помощью и поддержкой не находит ответного жеста, а лишь сопровождается его замечанием: «Тут советовать нельзя» [Там же]. Но предопределенность творческой судьбы как несчастливой все же не отменяет ее приятия и следования ей до конца. Шуберт, как известно, продолжал творить вопреки всем трагическим обстоятельствам, и Нина пренебрегла полученным предупреждением и через выстраданный опыт пришла к убеждению: *«в нашем деле — все равно, играем мы или пишем — главное не слава, не блеск, не то о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни»* [Там же: 58]. В этом отношении завершающая цикл элегия имела утверждающий смысл, свидетельствующий о неизменной верности поэта выбранному пути.

Таким образом, как было показано, в «Пярнуских элегиях» мотивы «любви и нелюбви» и связанные с ними образы служили значимыми единицами самоописания поэта. Их анализ, выявляя круг важных для Самойлова идей, ассоциаций и творческих решений, позволяет в целом говорить об определенной авторской концепции «Пярнуских элегий», направленной, в первую очередь, на выражение эстетической позиции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Абишева: *Абишева С.* О двух циклах Д. Самойлова: структура и семантика / Самойловские чтения II. Таллин, 2006.
- Ахматова: *Ахматова А.* Белая стая. Пб., 1923.
- Баевский: *Баевский В.* Давид Самойлов. Поэт и его поколение. М., 1986.
- Гельфонд: *Гельфонд М.* Идиллическое и элегическое в поэзии Давида Самойлова: «Цыгановы» и «Пярнуские элегии» / Балтийский архив XII. Таллин, 2012.

---

<sup>11</sup> Заметим также, что второе действие драмы, предшествующее эпизоду гадания Нины, завершилось ее направленной к зрителю репликой: «Сон», выполняющей одновременно роль эпиграфа к развитию последующих трагических событий пьесы.

- Гольдшмидт: *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт — жизненный путь. М., 1960.
- Кононова: *Кононова Н.* Интерпретация «Пярнуских элегий» Д. Самойлова / Восприятие. Анализ. Интерпретация. Вильнюс, 1993. Вып. 2.
- Немзер: *Немзер А.* Поэмы Давида Самойлова / Давид Самойлов. Поэмы. М., 2005.
- Самойлов 1981: *Самойлов Д.* Улица Тооминга. Таллин, 1981.
- Самойлов 1987: *Самойлов Д.* Нравственный смысл истории // Вопросы литературы. 1987. № 6.
- Самойлов 2002: *Самойлов Д.* Поденные записи: В 2 т. М., 2002.
- Самойлов–Чуковская: *Самойлов Д.* Переписка: 1971–1990. М., 2004.
- Самойлов 2006: *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006.
- Фет: *Фет А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
- Чехов: *Чехов А.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. [Сочинения: В 18 т.]. М., 1986. Т. 12–13.

# ЛИНГВИСТИКА



# ОБ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ОФИЦИАЛЬНО-ДЕЛОВОГО ТЕКСТА

Елена Вельман-Омелина  
(Тарту)

## Введение

Официально-деловой стиль составляет один из важнейших пластов национальной культуры и обслуживает значимые сферы человеческой деятельности. В последние десятилетия под влиянием различных причин деловой стиль подвергся значительным трансформациям. Появление новых задач в деловой коммуникации привело к отходу от строгой стандартизованности и регламентированности деловых текстов. Точнее будет говорить о том, что стандартизованность и регламентированность остались, но в традиционных жанрах, а вот появившиеся новые формы, жанры более свободны.

В настоящее время в деловом общении усиливается личностное начало, наблюдаются отказ от строгой безэмоциональности, усиление внимания к фактору адресата, к налаживанию с ним партнерских взаимоотношений [Карабань 2006: 4]. Понятие официально-делового текста уже давно включает в себя не только юридические и дипломатические документы, канцелярские бумаги, но и так называемые пограничные или нестандартные тексты, например, деловую и социальную рекламу, различные тексты, которые представляют и характеризуют деятельность частной компании или государственного учреждения, коммерческие и инструктирующие письма, рекомендации и т. д.

Подобные тексты должны быть запоминающимися и способными вызвать коммерческий интерес. Для привлечения внимания адресата используется, например, большое количество оценочных имен прилагательных (*эксклюзивный, уникальный* и т. д.), которые воздействуют на эмоциональную сферу реципиента (часто отрицательно, ибо используются неправильно), оригинальное графическое оформление и т. д. [Карабань 2006: 9]. Кроме того, появилось множество печатной и электронной продукции, кото-

рая используется для информирования различных групп населения (например, брошюры \*Инспекции труда, информация о пенсионных фондах, различных видах страхования и т. д.) Часть такой продукции можно назвать временной, т. к. она связана с определенным событием в жизни государства (например, информация о переписи населения, о переходе на открытый рынок электроэнергии и т. д.).

Однако несмотря на изменения, которые произошли в деловой среде, различные исследования<sup>1</sup> указывают на то, что официальным документом считается «имеющая печать и подпись, написанная в официально-деловом стиле, оформленная определенным установленным образом бумага, передающая важную деловую информацию в сфере делового общения, обладающая юридической силой и написанная с целью разрешения какого-либо вопроса или проблемы». Именно эти черты воспринимаются как наиболее важные при составлении каких-либо документов, как отличающие документы от всех других жанров письменной речи [Ярцев 2010: 221].

### **Деловой текст и категория эмоциональности (эмотивности)**

Итак, сегодня сфера применения официально-делового стиля существенно расширилась. В современном обществе каждый человек в большей или меньшей степени является участником деловой коммуникации. Если ранее перечень жанров официально-делового стиля был постоянным, то в последнее время жанровая парадигма деловых текстов постоянно меняется. В работах ученых все чаще выделяется такой жанр официально-делового стиля как деловая (социальная) реклама. Кроме того тексты, относящиеся

---

<sup>1</sup> Материалом для исследования стали данные, полученные путем анкетирования студентов Южного федерального университета, обучающихся по разным направлениям: «Филология» (93) человека, «Журналистика» (50), «Менеджмент организации» (60), «Прикладная математика» (32) и «Туризм» — всего 253 респондента. Каждому информанту было предложено дать собственное определение официального документа и назвать его главные признаки. Отвечая на заданные вопросы, информанты сверялись со своим опытом написания различных официальных документов, а не стремились дать их исчерпывающее научное определение [Ярцев 2010: 221].

к бизнес-коммуникации, часто рассматриваются специалистами отдельно от остальных текстов официально-делового стиля.

Справедливо принято считать, и классические издания (по функциональной стилистике, различные пособия и т. д.) это подтверждают, что язык официально-деловых текстов консервативен, сух и лаконичен, эмоциональная составляющая в официально-деловых текстах сведена к минимуму, но авторы современных исследований начинают говорить о наличии эмотивности (в том числе и нулевой) у деловых текстов. Это, однако, не противоречит тезису о минимальном содержании эмоционально окрашенной лексики в деловых документах, а скорее подчеркивает произошедшие изменения в сфере делового документооборота.

Любая деятельность человека, будь то профессиональная или бытовая, воплощает в себе то или иное эмоциональное проявление и выражение, а значит, в любом языковом выражении человеческой действительности присутствуют эмоции. Профессиональная деловая коммуникация — понятие широкое, включающее в себя и научную, и дипломатическую, и политическую и сугубо деловую официальную канцелярскую коммуникации др. В каждом типе общения степень проявления эмоциональности и эмотивности варьируется в зависимости от жанрово-стилевых установок [Цой 2011]. Кроме того, высокий статус официальности текста предписывает следование определенным (строгим) нормам (как текстовым, так и языковым) и использование различных клише.

Существует мнение, что письменная бизнес-коммуникация, которую следует рассматривать как отдельную часть официально-делового стиля, имеет нулевую эмотивность. Однако нулевая эмотивность — это не отсутствие эмоциональной составляющей, а возможность проявления эмотивности при погружении этих текстов в различные коммуникативные ситуации. Иными словами, это потенциальная способность делового текста, традиционно признанного эмоционально-нейтральным, становиться эмотивным в зависимости от характера коммуникативной ситуации [Цой 2012: 141–142].

Обратимся далее к примерам различных деловых текстов. В данной статье приведены деловые тексты разных жанров (бумажные и электронные), в некоторых в той или иной мере присутствует и рекламный аспект.

Отметим, что как для частных компаний, так и для государственных учреждений становится особенно важным вызвать положительный отклик у потенциального клиента. Использование различных визуализаций помогает наладить контакт и создать положительный эмоциональный настрой. Например, часто используются картинки различных животных с положительной коннотацией (запасливый еж и белка у Swedbank; медведь, который все проспал у Eesti Energia). Применяются и разные цвета шрифтов — для выделения рубрик и самого главного в сообщении. При этом цветовая пестрота не наблюдается, ибо количество цветов ограничено / минимально (два-три).

**Финансовый план**  
Кредитование и лизинг  
Инвестиции, выплаты, пенсии  
Страхование жизни и имущества

Услуги в соответствии распространяются на текущих и на новых клиентов. Заключите **справку-договор** с расширенной защитой.

За приемлемые пункты Вы можете заказать себе также бесплатные платки и обеды, льготы при заключении договоров и прочее.

**Спра-отакки для двоих со скидкой 30% в отеле Mestron Grand Conference & Spa Hotel**  
Подробнее  
Как получить подарок и

**Не упустите возможности!**  
**РАССРОЧЕННЫЙ ПЛАТЁЖ - ПОД ВЫГОДНЫЙ ПРОЦЕНТ**  
Чтобы можно было купить всё необходимое!

**Подробнее**

Рассрочку предлагают Финбанк Lääne AS. Снизьте расходы с помощью услуги у обслуживающего персонала магазина. При покупке товаров предоставляется 0% скидка на кредит. Ставка за пользование кредитом составляет 10,01% в год при оформлении кредитных условий: сумма рассрочки 500 €, срок 10%, срок кредита 2 года, ставка 50% годовых, плата за обслуживание кредитора 10 €.

Картинки и разные цветовые решения при оформлении деловых текстов используются не только частными, но и различными государственными инстанциями, например, в буклете Министерства социальных дел:

**ОТПУСК**

Работники обязаны при первом увольнении или изменении условий труда использовать все накопленные дни отпуска. Если работник не использует отпуск, то работодатель обязан возместить ему сумму, которую он должен был получить за неиспользованный отпуск.

Работники имеют право на отпуск в любое время года, но в зависимости от условий труда, работодатель может ограничить время, когда можно использовать отпуск.

**ОТПУСК**

Работники имеют право на отпуск в любое время года, но в зависимости от условий труда, работодатель может ограничить время, когда можно использовать отпуск.

Стороны могут договориться о другом виде отпуска: например, отпуск, который не является частью рабочего времени, а является частью рабочего времени.

**КАК РАССЧИТЫВАЮТСЯ ОТПУСКИ?**

Отпускные рассчитываются исходя из среднего заработка за последние 12 месяцев. Для определения среднего заработка необходимо разделить сумму заработка за последние 12 месяцев на количество рабочих дней в этом периоде.

**УТРАТА ПРАВА НА НЕИСПОЛЗОВАННЫЙ ОТПУСК**

Право на неиспользованный отпуск утрачивается в том случае, если работник не использует отпуск в течение года, за который он должен был использовать отпуск.



Однако следует отметить, что красочные картинки и некоторая «расслабленность» текста соседствуют с обилием официально-деловых понятий и терминов (*малый кредит, самофинансирование, нетто-доход, рассроченный платеж, трудовой договор, договор подряда, календарные дни, заработная плата, больничный, срочная служба, средняя заработная плата* и т. д.).

Политика государственного учреждения предполагает привлечение предпринимателя к сотрудничеству (например, \*Инспекция труда не враг, а друг предпринимателя). Обратим внимание на призыв заглянуть, позвонить, написать (*загляни, позвони, напиши, приходи*) и т. д. в левом нижнем углу флайера — используются только формы обращения на *ты*.

[illegible][illegible]

## Вежливость как эмоциональная составляющая деловых текстов

Различные формулы вежливости также можно отнести к проявлению эмоциональности в деловом тексте. Особенно заметно это становится в переводных текстах, которые могут отражать не только принятые в эстонском общении, но и свойственные русской культурной среде нормы вежливости. Например, все чаще встречается замена формы обращения *Tы* (*Sina* в эстонском оригинале) на обращение *Вы* (в русском переводном тексте):

- 1) *Ehita targalt!* (= *Строй с умом!*) — *Стройте с умом!*

- 2) *Kuidas tunded töösuhteid?* (=Насколько хорошо знаешь трудовые отношения?) — Насколько хорошо Вы знаете трудовые отношения?



Если еще несколько лет назад подобный ход переводчиков был скорее редкостью, поскольку предпочитался буквальный перевод форм числа местоимений, то сейчас такой прием встречается все чаще. Таким образом, учитывается и более непринужденная, фамильярная форма обращения на *Ты* допустимая (в некоторых случаях) в эстонском деловом общении, и принятая в русском речевом этикете форма обращения на *Вы*.

## Заключение и выводы

Итак, анализ эстонско-русских переводов деловых текстов современных жанров свидетельствует об изменениях в деловом общении. Несмотря на то, что яркой эмоционально-экспрессивной лексики, просторечия, лексики, которая явно выражает оценочность и т. д. в деловых текстах не встречается, нельзя говорить о том, что эмоциональная составляющая во всех деловых текстах сведена к минимуму или отсутствует вовсе.

При этом можно говорить об универсальности сдвигов в деловой коммуникации, так как наш анализ подтверждает общий вывод российских авторов, работы которых выполнены на базе только русских деловых текстов: любой текст, в том числе деловой, являясь продуктом человеческой деятельности, обладает эмотивностью, степень проявления которой зависит от статуса текста. Даже в строго стандартизированных и регламентированных бизнес-текстах присутствует эмотивность, специфичность которой состоит в проявлении ее нулевой степени [Цой 2012: 144].

Разумеется, в переводных текстах наличие эмоциональной составляющей в первую очередь зависит от текста оригинала. Однако языковой материал свидетельствует о том, что переводчик может позволить себе несколько изменить текст, чтобы учесть нормы и самого переводящего языка, и общения на нем.

## ЛИТЕРАТУРА

- Карабань Н. А. 2006 — *Коммуникативно-прагматические аспекты реализации категории вежливости в официально-деловом стиле русского языка* (автореферат диссертации). Волгоград.  
<http://cheloveknauka.com/kommunikativno-pragmaticheskie-aspekty-realizatsii-kategorii-vezhlivosti-v-ofitsialno-delovom-stile-russkogo-yazyka#ixzz2zb0MrLK9>
- Цой А. И. 2011 — Градация эмотивности в письменной бизнес-коммуникации. *Социокультурные проблемы языка и коммуникации: сборник научных трудов*. Саратов. 59–64.
- Цой А. И. 2012 — Нулевая эмотивность. *Вестник ВЭГУ*. Уфа. № 6. 140–144.
- Ярцев С. А. 2010 — Концепт «официальный документ» в сознании студентов как носителей языка. *Русский язык: исторические судьбы и современность. IV Международный конгресс исследователей русского языка*. М. 221.

*В ЧЕТЫРЕХ СТЕНАХ, НЕ ПРИ ДЕНЬГАХ ...  
ХОТЬ ВПЕТЛЮ ПОЛЕЗАЙ!*  
(ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ДУБЛЕТНЫХ  
АКЦЕНТОЛОГИЧЕСКИХ ФОРМ  
В СВЯЗАННЫХ СОЧЕТАНИЯХ)

Татьяна Верховцева  
(Санкт-Петербург)

Проблема постановки ударения в русском языке остается достаточно сложной и не теряет своей актуальности, несмотря на большое количество исследований в этой сфере. Ударение в русском языке характеризуется, с одной стороны, как разноместное (иначе свободное), с другой стороны — как подвижное. Кроме того, существует понятие акцентологической вариативности, т. е. существования в языке двух или более реализаций одной единицы (иными словами, двух или более вариантов). Акцентные (или иначе — акцентологические дублеты) — это такие единицы, в которых сосуществуют в языке два равноправных варианта постановки ударения. И именно такие единицы языка (в данной работе — существительные) послужили материалом исследования (*деньги, искра, петля, пригоршня, сажень, сковорода, стена, щепоть*).

Основой для проведения эксперимента в исследовании послужила гипотеза, что варианты постановки ударения в существительных могут зависеть от характера контекста, в котором находится исследуемая единица. Было выдвинуто предположение, что в контексте связанного сочетания ударение в существительном будет «консервироваться», т. е. все или большинство информантов выберут один вариант постановки ударения. Для проведения анализа реализации ударения была составлена анкета с экспериментальными предложениями, в состав которых вошли 22 связанных сочетания, отобранных из фразеологических словарей (ср., *искра таланта, в четырех стенах, брать щепотью, хоть в петлю полезай* и др.). Информантам предлагалось письменно проставить ударение в существительных. Кроме постановки ударения, информантам было предложено оценить степень знакомства

с оборотом. Предлагалось выбрать в соответствии с этим числовой индекс от 1 («не знаю, не слышал, не догадываюсь о значении, не употребляю») до 7 («знаю, употребляю очень часто»). Степень употребительности оборотов информантами была определена с помощью метода медиан. Для формирования групп информантов было предварительно выделено 3 социолингвистических параметра (гендер, возраст и характер образования), таким образом, в эксперименте приняли участие:

- 40 информантов-нефилологов:
  - от 20 до 35 лет и старше (10 мужчин + 10 женщин)
  - от 20 до 35 лет (10 юношей + 10 девушек)
- 40 информантов-филологов (те же группы).

На первой стадии анализа было выделено несколько групп сочетаний, где информанты, вне зависимости от социальных характеристик, выбирали один вариант постановки ударения. К примеру, более 90% информантов ставили ударение таким образом: *не при деньгáх, стена в стéну, на раскаленной сковородé, петля затягивается на шее*; или, более 80% информантов выбрали варианты *гнаться за большими деньгáми, сорить деньгáми и в четырех стéнах*. Таким образом, можно сказать, что в этих вариантах гипотеза подтвердилась.

Однако были замечены некоторые интересные особенности: к примеру, сочетание *лезть в пéтлю*. Такое ударение предпочло большинство информантов старшего поколения (около 70%), тогда как соотношение между двумя вариантами — т. е. *пéтлю и петлю́* — у младшего поколения оказалось примерно равным, с перевесом последнего варианта (55% на 45% соответственно). Обратная картина обнаружилась при анализе сочетания *косая сáжень в плечах*. Если для представителей младшего поколения это слово дублетом в данном сочетании не ощущается (более 90% от всех информантов выбрали один вариант), то для старшего дублетность сохранилась (процентное соотношение 57% на 43% в сторону *сажéни*).

Еще в двух примерах различия между группами информантов проявляются уже по нескольким социолингвистическим факторам — возрасту, гендеру и профессиональной принадлежности. Посмотрим на сочетание *искра таланта*: дублетом существительное оказывается только для информантов младшего поколе-

ния (43% на 57% с перевесом варианта *искра́*), с одной стороны, для мужчин — с другой (48% на 52% в пользу последнего) и для нефилологов — с третьей (соотношение 52% на 48% в сторону варианта *искра*). В трех остальных подгруппах (старшее поколение, женщины и филологи) преимущественно выбирался вариант *искра* (более 70% информантов).

Кроме постановки ударения, информантам в этом эксперименте было предложено указать степень знакомства с каждым связанным сочетанием и частоту его употребительности в их речи. Информанты во всех шести группах продемонстрировали свое наименьшее знакомство с устойчивым сочетанием *проживать деньгами*: значение медианы 2 («не знаю, не слышал, не употребляю, но догадываюсь о значении») в группах информантов старшего поколения, женщин и филологов, значение 2,5 («не знаю, не слышал, не употребляю, но догадываюсь о значении» / «не знаю, слышал, не употребляю») — в группе информантов-мужчин и значение 3 («не знаю, слышал, не употребляю») — в группах информантов младшего поколения и нефилологов соответственно.

Невысокое значение медианы было выявлено также у сочетания *стена в стену*: значение 2 в группах информантов младшего поколения и филологов, значение 3 в группе информантов-мужчин и значение 4 («знаю, слышал, не употребляю») в группах информантов старшего поколения, женщин и нефилологов.

Максимальное значение медианы отмечено у следующих оборотов:

- на *раскаленной сковороде*: значение медианы 5 («знаю, употребляю редко») в группах информантов младшего поколения, мужчин и филологов, и 6 («знаю, употребляю часто») в группах информантов старшего поколения, женщин и нефилологов;
- в *четырех стенах*: значение медианы 6 в группе информантов-женщин и 5 — во всех остальных группах;
- *сорить деньгами*: значение медианы 5,5 у филологов и 5 — во всех остальных группах.

Оказалось, что в большинстве случаев информанты выбирали вариант 4 и 5, то есть оценивали положительно свое знание устойчивого оборота и его редкую употребительность в речи. Единственный пример, на который стоит обратить внимание — сочетание *проживать деньгами*. Здесь можно проследить зависимость меж-

ду более низким уровнем знакомства информантов с этим выражением (наименьшее значение медианы во всех группах информантов) и появляющейся бóльшей вариативностью в постановке в нем ударения. Можно предположить, что данное сочетание не воспринимается информантами как связанное и закрепленное в своей форме, в отличие, напр., от оборотов с существительным в той же форме *сорить деньгами* и *гнаться за большими деньгами*, где ударение закрепляется в бóльшем количестве случаев на флексии.

По итогам проведенного эксперимента были сделаны следующие выводы:

- далеко не во всех связанных сочетаниях наблюдается «консервирование ударения», т. е. гипотеза подтверждается лишь в отдельных случаях (к примеру, в сочетаниях *в четырех стенах* и *не при деньгах*);
- в ряде случаев обнаруживается некоторая зависимость постановки ударения от социолингвистических факторов (к примеру, *са́жень* в сочетании *косая сажень в плечах* перестает быть дублетом среди информантов младшего поколения);
- в полученных от информантов данных обнаруживаются некодифицированные варианты ударения (*ще́потъ*, *приго́ршнй*);
- можно увидеть зависимость появления вариативности в постановке ударения в существительном от уровня знакомства с оборотом (на примере сочетания *проживать деньгами*).

В заключение можно добавить, что в ответах информантов встречался метаязыковой комментарий, ср.:

- *К счастью, Кондратьева вовремя успели вынуть из петлі. (Знаю, что раньше было правильно «из пѣтли»)* (инф. 4, муж., фил.);
- *Но маменька говорила, что креститься ще́потью (я это слово не употребляю, но прочитал бы, скорее, с ударением на первом слоге) грех.* (инф. 9, жен., фил.);
- *Нельзя ж благородную девицу компрометировать: хоть в пѣтлю (говорю и так, и так) полезай, да женись!* (инф. 6, муж., фил.)

Наличие такого рода размышлений над постановкой ударения свидетельствует об интересе со стороны носителей языка к вопросам правильности речи и литературной нормы, что лишний раз подтверждает актуальность исследования и необходимость дальнейшего изучения материала с привлечением экспериментальных методов.

# БЕЛОРУСЫ И ЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦИЯ В ЛАТВИИ (В АСПЕКТЕ БИЛИНГВАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ)

Юлия Габранова  
(Рига, Лиепая)

## **Введение**

История белорусских школ в Латвии начинается с XX в., когда белорусы получили статус национального меньшинства. Именно в это время белорусская культура в Латвии переживает расцвет: выпускаются первые газеты, книги и журналы на белорусском языке, а главное — открываются белорусские школы.

Цель данной статьи — дать исторический обзор относительно билингвальных белорусских школ в Латвии; установить, какой язык или какие языки школьники белорусской школы считают родным / родными и к какой национальности себя относят, а также проанализировать выявленные случаи интерференции в белорусском языке учеников.

## **Белорусские билингвальные школы в Латвии**

В начале XX в. в Латвии проживало 66 000 белорусов [VSP 1921: 53], но количество грамотных среди них было незначительным. Обучение в открывшихся билингвальных школах давало возможность стать грамотным, а также овладеть государственным латышским языком.

Поначалу школы открывались стремительно, но затем закрывались из-за недостатка учеников. Напр., в 1921/1922 уч. г. было 47 школ; в 1923/1924 уч. г. 50 школ; в 1929/1930 уч. г. 32 начальные школы, а в 1934/1935 уч. г. насчитывалось всего лишь 16 школ [Екабсонс 2001: 78]. Из-за перехода учеников в русские или латышские школы количество учеников в белорусских школах постепенно уменьшалось, а в 1934 г. в связи с переменой политического курса в отношении национальных меньшинств эти школы начали закрываться.

Долгое время отсутствовала возможность возобновить работу белорусских школ в Латвии, и только в 1994 г. открылась основ-



ная белорусская билингвальная школа в Риге, работающая и по сей день. В школе образование дается с 1 по 9 класс, есть подготовительные классы. На белорусском языке проводятся уроки белорусского языка и белорусской литературы. В 2013/2014 уч. г. обучение проходило 126 учеников.

В школе занятия проходят на латышском, белорусском и русском языках, преподается также и английский язык. Изучение белорусского ведется с первого по девятый класс. Для того чтобы достигнуть академического уровня владения языком, обычно достаточно 5–7 лет [Beikers 2002: 9]. Этого уровня должно быть достаточно, чтобы продолжать учебу на латышском языке в Латвии или на белорусском или русском в Беларуси.

Латвийские белорусы в основном билингвальные, т. к. регулярно используют в своей речи как минимум два языка: латышский, русский и / или белорусский. Также необходимо отметить, что среди латвийского национального меньшинства распространен латышский и русский индивидуальный билингвизм [Põlga 2009: 116].

Большая часть белорусов Латвии русифицировалась. В наши дни в Латвии живет около 75 000 белорусов. Белорусский язык в Латвии используется в Даугавпилском университете, белорусской школе, в белорусском сообществе, в семьях. В настоящее время в Латвии наблюдается постепенное исчезновение самоидентификации белорусов. Важную роль в этом играет отношение самих говорящих к языку — считают ли они его престижным. Польский лингвист Мирослав Янковяк провел несколько исследований белорусского языка в Латвии, он выяснил, что в Латвии присутствует негативное отношение к белорусскому языку как языку необразованных людей [Янковяк 2010: 305], а также указал на то, что в Латвии не во всех белорусских семьях говорят по-белорусски, несмотря на то, что они считают себя белорусами по национальности [Янковяк 2006: 197].

### **Результаты анкетирования учеников белорусской школы, проведенного в 2013 году**

В конце 2013 года проводилось анкетирование учащихся с целью проанализировать социалингвистическую ситуацию относительно использования белорусского языка среди младшего поколения

белорусов. Всего информантов было 26 — это учащиеся 7, 8, 9 классов в возрасте от 12 до 15 лет. В результате исследования было выявлено, что значительное количество школьников учится в школе с 1 класса (36%). На одном языке в семье говорит 38%, на 2 — 27%, на 3 — 31%, и 4% говорит на 4 языках. Почти все ученики указали, что родились в Латвии, а значит, являются гражданами Латвии. Большинство принимает участие в творческой деятельности белорусских сообществ Латвии (хоры, ансамбли).

Принадлежность к белорусской национальности указало 29% детей, к русской — 41%, к латышской — 26%. На вопрос, является ли белорусский язык родным, утвердительно ответили 15% учеников, отрицательно — 85%. У большинства (57%) имеются родственники в Беларуси, 58% учеников указало, что в Латвии они и их семьи жили всегда, т. е. долго, во времена СССР приехало 26%, в начале XX в. — 3%, а «не знаю» ответило 13%.

На вопрос, на каком языке ученики говорят в Беларуси, когда там бывают, 59% ответило, что на двух языках, на белорусском и русском; 15% на русском и 11% на белорусском. Остальные из числа опрошенных Беларусь не посещают. В качестве языка общения с друзьями 48% опрошенных указало русский, белорусский и латышский — 26%, русский и латышский — 15%, русский и белорусский — 11%. Телевидение в основном смотрят на русском, белорусском и латышском языках. Для того, чтобы подготовиться к школьным урокам, большинство учеников пользуется белорусскими, латышскими и английскими словарями. 56% учеников хотело бы, чтобы в школе больше предметов преподавалось на белорусском языке. Интернет-ресурсы на белорусском языке использует 67%, а периодику на белорусском языке читает только 33% опрошенных.

При обучении белорусскому языку как второму (в большинстве случаев), во время уроков у школьников происходит смена кодов (*code switching*<sup>1</sup>), когда они осознанно переходят с языка А (в основном, с русского) на язык Б (белорусский). Зачастую происходит смешивание кодов (*code mixing*), таким образом проявляется интерференция, т. к. у учеников разные уровни владения языками (это зависит от того, на каком языке говорят в семье). Нередко сам учитель на уроках переходит с одного языка на дру-

---

<sup>1</sup> Используется терминология У. Вайнрайха (см. [Weinreich 1968]).

гой, чтобы объяснить значение некоторых слов. В рамках анкетирования в 2013 году был проведен тест на проверку знаний белорусского языка, в результате чего были выявлены случаи интерференции в белорусской речи учеников.

Несмотря на то, что белорусский и русский языки принадлежат к восточнославянской подгруппе языков и являются близкородственными, у них есть существенные различия, поэтому в речи билингвов нередко наблюдаются случаи интерференции. Напр., как в рус., так и в бел. языке 6 гласных фонем (ср. бел.: /i/, /ы/, /у/, /э/, /о/, /а/ и рус.: /и/, /ы/, /у/, /е/, /о/, /а/), но их отличия проявляются в парадигматических и синтагматических отношениях. Белорусский гласный /i/ всегда обозначается латинской буквой 'i', а русский язык использует кириллицу, и, соответственно, букву 'и'; поэтому в письменной речи нередко появляются ошибки. С этим же связано много ошибок по корреляции твердости / мягкости согласных, т. к. в обозначенной паре языков эта корреляция различается. В белорусском языке 11 пар согласных по твердости/мягкости: /б/-/б'/, /п/-/п'/, /м/-/м'/, /в/-/в'/, /ф/-/ф'/, /д/-/д'/, /т/-/т'/, /з/-/з'/, /с/-/с'/, /л/-/л'/, /н/-/н'/, в свою очередь, в русском языке 15 пар по корреляции твердости/мягкости: /п/-/п'/, /б/-/б'/, /в/-/в'/, /ф/-/ф'/, /т/-/т'/, /д/-/д'/, /к/-/к'/, /г/-/г'/, /х/-/х'/, /м/-/м'/, /н/-/н'/, /с/-/с'/, /з/-/з'/, /л/-/л'/, /р/-/р'/.

Как пример данной интерференции можно указать варианты написания прилагательного *'цікавы'* — рус. *'интересный'*: *'тикавы'*, *'цыкавы'*, *'тікавы'*. Ученики путают или не различают согласные фонемы: вместо мягкой фонемы /ц'/ используют твердую согласную фонему /т/, но этот согласный всегда твердый в белорусском языке и не может употребляться вместе с гласным 'i' [Кондрашов 1986: 96].

Часто происходит неразличение мягкой согласной фонемы /ц'/ и твердой согласной фонемы /т/ *'тяжка'* — рус. *'тяжело'* — ср. бел. *'цяжка'* и пишут по русской модели *'тяжело'*. Для белорусского языка характерен неслоговой 'ў', и в письменной речи его иногда путают с русской согласной буквой 'в'. Напр., *'назовнік'* ср. бел. *'назоўнік'* [БЛС 2010: 180] рус. *'имя существительное'*.

Наблюдаются и случаи интерференции, связанные с разными орфографическими принципами белорусского и русского языков. Напр., *'грамадство'* или *'грамацтво'* ср. бел. *'грамадства'* [БЛС 2010: 69] — рус. *'общество'*. Этот случай интерференции связан с тем, что для белорусского языка характерен фонетиче-

ский принцип письма (как говорят, так пишут), а для русского — морфематический. Однако как для русского, так и белорусского языков характерно аканье. Напр., в случае ‘грамадства’ безударный слог ошибочно пишут через ‘о’, но только в ударном слого надо писать ‘о’ напр., ‘сяло’ — рус. ‘село’ [БЛС 2010: 257], т. к. в белорусском языке надо писать так, как говорят, т. е. ‘грамадства’.

В некоторых случаях замечено, что школьники путают грамматические системы двух языков и по-белорусски пишут, используя знания русской грамматики, напр., присоединяют к белорусскому слову окончание русского языка. Напр., ‘*цікавы*’ — ср. бел. ‘*цікавы*’ [БЛС 2010: 291] — рус. ‘*интересный*’. В данном случае школьники пишут белорусское прилагательное с русским окончанием прилагательного муж. р. ед. ч. — **ый** ‘*цікавы*’. Однако форма прилагательного в белорусском языке муж. р. редуцирована. В ходе тестирования были замечены случаи лексической интерференции. Напр.:

- ‘**Рожаство**’ ср. рус. ‘*Рождество*’. В современном белорусском языке употребляется форма ‘*каляды*’ [ТСБМ 1978: 595]. В этом случае ученики используют лексику, по звучанию похожую на русскую.
- ‘**хорашо**’ — рус. ‘хорошо’ ср. бел. ‘*добра*’ [БЛС 2010: 84]. В данном случае ученик путает языки, однако помнит, что в белорусском языке используется фонетическая система правописания, поэтому пишет ‘*хорашо*’.

## Выводы

Принимая во внимание исследования и других лингвистов [Рогіца 2009; Янковяк 2006, 2010], можно утверждать, что белорусский язык в Латвии имеет небольшое значение, и невозможно говорить о полноценном существовании белорусского языка как языка национального меньшинства. В этой связи необходимо отметить, что среди белорусов престижным и самым распространенным признан русский язык. Можно предположить, что именно данный факт является существенным при определении учениками русского языка как родного, несмотря на указание на принадлежность к белорусской национальности, что противоречит одно другому.

Основными экстралингвистическими факторами, оказавшими влияние на степень использования белорусского языка в Латвии в начале XX в. и в наши дни, являются следующие показатели: 1) государственная языковая политика; 2) демографические изменения (изменение количественного состава населения, переселение, а также ассимиляция). Вследствие того, что принадлежность к национальности не означает обязательного знания белорусского языка, то среднее и младшее поколение белорусов в Латвии слабо владеет белорусским языком.

## ЛИТЕРАТУРА

- БЛС 2010 — *Беларуска-латышскі, латышка-беларускі слоўнік*. Рыга.
- Екабсонс Э. 2001 — Культурная деятельность белорусов Латвии в 1918–1940 годах. *Матэрыялы I Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі Латвія — Беларусь дыялог двух культур*. Рыга. 76–90.
- Кондрашов Н. А. 1986 — Белорусский язык. *Славянские языки*. 96–106.
- СБМ 2010 — Чахоўскі Г. К., Чахоўская Т. Л. *Сучасная беларуская мова. Фанетыка. Фаналогія. Арфаэпія*. Мінск.
- ТСБМ 1978 — Тлумачальны слоўнік беларускай мовы в 5 томах. Мінск. Т. 1–5. 1977–1984.
- Янковяк М. 2006 — Социалингвистическая ситуация белорусов на белорусско-русском пограничье. *Linguistica Lettica. Latviešu valodas institūta žurnāls*. Rīga. 193–210.
- Янковяк М. 2010 — Лексіка беларускамоўных жыхароў Латгаліі (на прыкладзе Краслаўскага раёна). *Polsko-Białoruskie związki kulturowe, literackie i językowe*. Lublin.
- Beikers K. 2002 — *Bilingvisma un bilingvālās izglītības pamati*. Inas Druvītes tulkojumā. Nordik.
- Poriņa V. 2009 — *Valsts valoda daudzvalodīgajā sabiedrībā. Individuālais un sociālais bilingvisms Latvijā*. LU Latviešu valodas institūts.
- VSP 1921 — *Valsts statistikā pārvalde. Latvijas statistiskā gada grāmata 1920*. Rīga.
- Weinreich U. 1968 — *Languages in contact. Findings and problems*. Mouton publishers.

*This work was partly funded by European Social Fund, project “Doktora studiju atīstība Liepājas Universitātē” (grant No.2009/0127/1DP/1.1.2.1.2./09/IPIA/VIAA/018).*



# СТАТУС ПРЕПОЗИТИВНОГО АТРИБУТИВНОГО КОМПОНЕНТА В СЛОЖНОСОСТАВНЫХ ДЕФИСНЫХ КОМПЛЕКСАХ

Екатерина Глазовская  
(Москва)

В современном рус. яз. активизировался процесс образования сложносоставных дефисных комплексов (далее — ССДК), в которых один элемент является главным (определяемым), а второй — его атрибутом, занимающим при этом препозитивное положение по отношению к главному. Напр.: *фейсбук-регистрация, мульти-тач-дисплей, блог-общество, веб-журнал, интернет-сервис, гугл-карта, пиар-акция, допинг-контроль, слайд-шоу* и т. д. Данная модель, очевидно, сформировалась на русской почве под влиянием англ. яз. в процессе заимствования лексических единиц. Ср.: *web service / address / analytics; blog hosting / engine (движок блога) / entry (запись в блоге); Google hit; Internet version / browser / connection* и т. д.

В настоящее время существует 2 точки зрения лингвистов на статус препозитивного атрибутивного компонента в таких ССДК.

1. Элементы таких конструкций самостоятельны и должны быть рассмотрены как отдельные компоненты предложения (Е. В. Маринова, Л. А. Ким, Г. А. Стахеев, В. Бенины). Первые компоненты сложносоставной дефисной структуры являются анализатами, аналитическими прилагательными, находящимися на грани слова и его части, обладающими определенным лексическим значением и не потерявшими связи с полнозначными словами.

2. Оба элемента сложносоставных дефисных конструкций не-самостоятельны и должны рассматриваться: а) в комплексе как цельное сочетание (Х. А. Шайхутдинова, А. Бранднер), либо б) как составные части сложных слов (Е. Н. Шагалова).

Мы предлагаем трактовать препозитивный компонент ССДК как самостоятельное существительное, которое по различным в каждом случае причинам не реализовало своих словообразовательных возможностей и не приобрело формальных показателей прилагательного. В связи с этим при необходимости выражения атрибутивного значения говорящим выбирается модель «суще-

ствительное + существительное». Напр.: *эндгейм-подземелье, эндгейм-контент; веб-дизайнер, веб-мастер, веб-камера, веб-услуга; аниме-триллер, аниме-ролик; хоррор-игра, хоррор-фильм, хоррор-жанр; бизнес-элита, бизнес-партнер, бизнес-план; андроид-приложение, андроид-игра, андроид-магазин* и т. д.

Считать препозитивный компонент самостоятельным знаменательным словом (а именно — существительным) в связи с данными примерами позволяет ряд факторов.

1. Препозитивные атрибутивные компоненты ССДК характеризуются общим категориальным значением — «предметностью», т. е. обозначают предмет в самом широком смысле слова. Ср.:

*Эндгейм — определенная ситуация в игре (когда количественное преимущество полностью перешло в качественное).*

*Аниме — определенный жанр мультипликации, комиксов, компьютерных игр с конкретными признаками и сами продукты — представители данного жанра.*

*Андроид — операционная система для различных портативных устройств.*

2. Наличие у данных препозитивных элементов грамматических категорий существительного.

а) Классифицирующей категории рода — большая часть таких элементов имеет согласный исход, что формально относит их к существительным муж. р.: *захватывающий хоррор, выгодный локост, быстрый вайфай* и т. д. Реже такие элементы входят в группу существительных ср. р.: *яркое аниме*; а также жен.: *манга завоевала главный приз*, что также объясняется характером исхода данных существительных.

б) Употребление в форме ед. и мн. ч.: *несколько удачных бизнесов, многочисленные локосты, успешные стартапы* и т. д. Исключения составляют существительные *singularia tantum* типа *андроид, веб, интернет, гугл, вайфай*, лексическое значение которых выражает единичное (что близко к значению имен собственных) понятие и тем самым препятствует образованию оппозиции форм ед. и мн. ч.

в) У препозитивных атрибутивных существительных в случае их самостоятельного употребления в предложении есть падежная парадигма, формы которой чаще всего имеют материальное выражение: *об одном из элементов эндгейма, работаю в вебе, хоррору не хватает динамизма, нарисовать в манге*. Исключением являются

слова типа *аниме* — их падежная парадигма выражается только одной формой.

г) Большая часть существительных, способных выступать в функции препозитивного атрибутивного компонента в ССДК, относится к лексико-грамматическому разряду конкретных нарицательных существительных.

3. Возможность самостоятельного употребления препозитивного атрибутивного компонента ССДК в предложении. В этом случае они выполняют традиционные для существительных синтаксические функции:

а) подлежащего. Напр.: *Вайфай шагает по Ярославлю. Хоррор — современное направление в культуре, которое призвано напугать людей. Гаджет позволяет управлять плеером рабочего стола.*

б) дополнения. Напр.: *Я вполне доволен своим новым гаджетом.*

в) несогласованного определения: *За прошедшие сутки сайт лоекстов посетило более миллиона уникальных пользователей.*

г) обстоятельства: *Пиаром в наши дни можно достигнуть многого.*

Характерно, что в письменной речи препозитивные компоненты все чаще начинают употребляться вне состава дефисного комплекса, при этом не приобретая формальных показателей прилагательного. Это отражается в написании: *Воспользуйтесь нашими лоукост перевозками. Бизнес сфера все больше расширяется.* На наш взгляд, это свидетельствует о том, что многие носители языка осознают данные единицы как самостоятельные. Следует, однако, заметить, что, с другой стороны (и наши лингвистические эксперименты это подтверждают), увидев данную структуру «существительное + существительное», на письме оформленную с помощью дефиса, они склонны под влиянием консервативных представлений о нормах орфографии и пунктуации считать ее одним словом.

Особый интерес вызывает тот факт, что в современном рус. яз. область формирования сложносоставных дефисных комплексов с препозитивным атрибутивным элементом расширилась. По основной носителями языка модели начинают образовываться конструкции, элементы которых до сих пор успешно функционировали в рамках словосочетаний с типом связи «согласование»: *дизель-мотор, джаз-оркестр, мебель-парк, интеллект-фестиваль, банк-клиент* (в значении «банковский клиент» — *заполни анкету и*



стань банк-клиентом в этот же день) и т. п. Ср.: *дизельный мотор, джазовый оркестр, банковский клиент* и т. д.

Таким образом, наши наблюдения над языковым материалом позволяют сделать следующие выводы.

1. В современном русском языке появилась и успешно функционирует модель «существительное в атрибутивном значении + существительное», компоненты которой самостоятельны и могут употребляться в предложении изолированно, но неравнозначны в рамках ССДК.

2. В связи с функционированием данной модели в синтаксисе рус. яз. усиливается значимость порядка слов и контекста и активизируются аналитические тенденции. Ср.: *В здании я увидел банковские и ресепшн стойки. — Клиент подошел на ресепшн.* Очевидно, что во втором предложении слово *ресепшн* имеет общее категориальное значение предметности и выполняет синтаксическую функцию обстоятельства. С другой стороны, в первом предложении на первый план в семантике данного слова выходит значение признаковости, а выполняемая им синтаксическая функция изменяется на атрибутивную, при этом формальных показателей прилагательного, вступающего с существительным в согласование, или существительного, вступающего с другим существительным в управление, эта единица не получает.

3. Из сделанного ранее вывода вытекает следующее: в современном рус. яз. появились слова, которые, формально относясь к существительным, вступают в традиционные синтаксические связи, имея при этом нетрадиционную морфологическую форму, которая только в контексте позволяет определить синтаксическую функцию данных единиц. Возможно, в настоящее время в определенном слое лексики происходит стирание грани между прилагательными и существительными, их слияние в единый лексико-грамматический класс, единицы которого выступают в атрибутивной или субъектно-объектной функции в зависимости от цели высказывания.

# ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ АВТОМАТИЧЕСКИ ИЗВЛЕЧЕННЫХ КОЛЛОКАЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ ГЛАГОЛА *БИТЬ*)

Дарья Кормачева  
(Хельсинки)

Одной из тем, которым в последнее время уделяется особое внимание в корпусной лингвистике, является автоматическое извлечение многокомпонентных единиц и их последующий анализ. Существует большое количество лингвистических теорий, в рамках которых могут быть описаны данные выражения. Одной из самых популярных на сегодняшний день является классификация И. А. Мельчука, согласно которой среди устойчивых выражений можно выделить следующие три класса лингвистических единиц: полные фраземы (идиомы), полуфраземы и квазифраземы [Mel'chuk 1995]. Описание различных классов устойчивых единиц можно также найти, напр., в работах [Fillmore et al. 1988] или [Sag et al. 2002].

Однако, если мы посмотрим на результаты автоматического извлечения коллокаций (т. е. часто встречающихся и статистически значимых сочетаний нескольких лексических единиц), мы увидим, что на сегодняшний день все существующие алгоритмы извлекают из корпуса многокомпонентные единицы различной семантической природы, не различая их. Так, напр., они извлекают одновременно и чистую идиому *бить баклуши*, и устойчивое выражение *бить чечетку*.

Целью данной статьи стал лингвистический анализ того, какие именно виды многокомпонентных единиц мы извлекаем в результате применения автоматических мер оценки связанности слов. В статье на примере глагола *бить* мы предложим классификацию извлеченных коллокаций в рамках теории И. А. Мельчука, а также продемонстрируем, как распределены в ранжированном списке коллокаты, являющиеся частью того или иного типа фразем.

В качестве материала исследования был использован корпус n-грамм со снятой грамматической омонимией общим объемом

почти 6 млн. словоупотреблений, полученный из Национального корпуса русского языка. В качестве меры оценки для определения многокомпонентных единиц, рассматриваемых в рамках анализа, применялось взвешенное частотное отношение (*weighted frequency ratio*), которое ранее показало себя как наиболее удачная мера для этой задачи [Kormacheva et al. 2014: 31]. Далее представим результаты анализа первых 100 коллокатов глагола *бить*, полученных с использованием данной метрики.

В качестве критерия свободности или связанности выражения было выбрано наличие или отсутствие в словаре такого значения глагола *бить*, которое могло бы быть применено в данном случае. Поскольку в Малом академическом словаре [Евгеньева 1999] не было проведено достаточного разграничения между основными и переносными значениями, и такие устойчивые выражения, как, напр., *бьет дрожь* рассматриваются в нем как несвязанные, мы использовали Учебный словарь сочетаемости слов русского языка [Денисов 1978]. Всего в этом словаре было перечислено пять следующих значений: 1. ударять, стучать; 2. ударяя, причинять боль кому-л., наносить удары кому-л.; 3. побеждать кого-л., наносить кому-л. поражение; 4. стрелять; 5. с силой вытекать.

Исходя из данных этого словаря, свободными в сумме оказались 69 коллокатов. Остальные 31 являлись частью устойчивых конструкций разной степени связанности. Так, придерживаясь теории Мельчука, среди них можно было условно выделить 10 полных фразем, 12 полуфразем и 9 квазифразем.

В качестве примера полной фраземы можно привести выражение *бить баклуши* со значением ‘бездельничать’, где в состав означаемого фраземы не входит ни одно из означаемых ее частей.

Примером полуфраземы может считаться выражение *бьет озноб*, т. е. ‘сильно знобит’. Здесь значение выражения не является суммой значений его частей, и в состав означаемого входит означаемое только одной из составляющих фразему лексем, к которому, в свою очередь, прибавляется некоторое дополнительное означаемое. Семантической доминантой в этом случае является существительное *озноб*, в то время как глагол здесь не передает какое-либо из своих основных значений, а просто усиливает значение выражения в целом.

Наконец, квазифраземой среди извлеченных нами коллокаций можно считать выражение *бить крыльями*. Означаемое семанти-

ческой фраземы в данном случае включает в себя означаемые обеих ее частей (ни одно из которых при этом не является семантической доминантой), а также дополнительное означаемое, так что значением выражения становится 'интенсивно махать крыльями'.

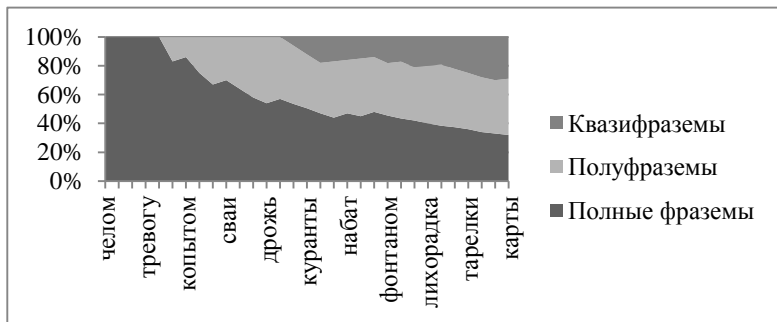


График 1. Соотношение количества коллокатов глагола *бить*, которые являются частью полных, полу- или квазифразем среди прочих

В целом стоит отметить, что устойчивые выражения для данного глагола не сконцентрированы полностью в начале ранжированного списка. Несмотря на то, что среди первых 15 коллокатов мы находим 10 устойчивых, остальные 21 довольно равномерно распределены на протяжении всего списка. При этом если посмотреть на извлеченные устойчивые выражения в отдельности, можно заметить общую тенденцию к тому, что в начале списка присутствует больше полных фразем, а в конце списка мы видим в основном квазифраземы. Это видно на графике 1, где показано, какую долю от всех устойчивых коллокатов занимают те, которые являются частью полных, полу- или квазифразем соответственно. На горизонтальной оси расположены извлеченные коллокаты, являющиеся частью устойчивых конструкций, начиная с наиболее связанных (некоторые из них указаны). В каждой точке списка мы видим, какую долю занимает тот или иной тип фразем в этот момент. Так, напр., все 6 первых фразем являются полными, после чего доля полных фразем среди прочих типов стала постепенно снижаться, в то время как доля полу-, а затем и квазифразем начала расти (первые квазифраземы появились только в середине списка). Оценивая результаты в целом, мы видим, что конечное соотношение всех трех типов фразем оказалось примерно равным.

Таким образом, проанализировав коллокации, полученные для глагола *бить*, можно предположить, какие типы лингвистических конструкций в целом мы извлекаем с помощью автоматических алгоритмов. В нашем случае среди ста извлеченных коллокаций 31 может быть объяснена классификацией И. А. Мельчука. Среди них мы встречаем идиомы типа *бить баклуши* или *бить тревогу*, полуфраземы типа *бьет озноб/дрожь/лихорадка*, а также квазифраземы типа *бить крыльями* или *бьют барабаны*, где происходит перенос значения с неопределенного субъекта на инструмент действия.

Наши результаты показывают, что автоматические методы извлечения коллокаций на сегодняшний день позволяют извлекать только лишь разнородную массу выражений, связанность которых варьируется от полностью свободных до идиоматичных, и границы между различными классами остаются нечеткими. Описание полученных единиц в рамках теории И. А. Мельчука не дает удовлетворительных результатов, и поэтому важной задачей дальнейших исследований становится разработка новых подходов к описанию подобных единиц.

## ЛИТЕРАТУРА

- Денисов П. Н., Морковкин В. В., Зеленова Н. К. 1978 — *Учебный словарь сочетаемости слов русского языка*. М.
- Евгеньева А. П. 1999 — *Малый академический словарь*. М.
- Fillmore C. J., Kay P., O'connor M. C. 1988 — Regularity and idiomacity in grammatical constructions: The case of let alone. *Language*. 501–538.
- Kormacheva D., Pivovarova L., Kopotев M. 2014 — Automatic Collocation Extraction and Classification of Automatically Obtained Bigrams. *Proceedings of the Workshop on Computational, Cognitive, and Linguistic Approaches to the Analysis of Complex Words and Collocations*. 26th European Summer School in Logic, Language and Information (ESSLLI 2014), University of Tübingen, Department of Linguistics, Tübingen. 27–33.
- Mel'cuk I. 1995 — Phrasemes in language and phraseology in linguistics. *Idioms: Structural and psychological perspectives*. 167–232.
- Sag I. A. et al. 2002 — Multiword expressions: A pain in the neck for NLP. *Computational Linguistics and Intelligent Text Processing*. Springer Berlin Heidelberg. 1–15.

# НИЗКОЧАСТОТНЫЕ АНАФОРИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ В РЕЧИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ДЕТЕЙ<sup>1</sup>

Софья Краснощекова  
(Санкт-Петербург)

## 1. Анафорические отношения

Анафорические отношения — такой вид синтаксических отношений, при которых местоимение (или другое дейктическое слово) не относится непосредственно к внешней действительности, а указывает на участок предшествующего или последующего текста (1) [Кибрик 1983].

(1) Мне вчера **Тихон** пытался переустановить систему / у **него** никак не получалось. [Праздный разговор молодых людей, Московская область // практиканты, 2005] (Пример из НКРЯ).

Анафорически способны употребляться следующие разряды местоимений и близких к ним наречий: личные и притяжательные *он, его, ее, их*; указательные *этот, тот, такой, там* и т. д.; возвратные *себя, свой* и относительные *который, что, где* и т. д. Анафорические отношения осваиваются ребенком сравнительно поздно — ближе к двум годам жизни [Аврутин 2002]. Основная доля анафорических контекстов включает, как и в речи взрослых, личное местоимение третьего лица *он*; все остальные — указательные и относительные местоимения, наречия и возвратные слова. *Он* можно назвать базовым для ребенка анафорическим местоимением. Указательные слова принимают анафорическую функцию на несколько месяцев позже и используются в ней реже, в отличие от речи взрослых. Возвратные и относительные по сравнению с *он* — редкие, маргинальные местоимения. Такое распределение актуально примерно до четырех лет; затем количество анафор в речи возрастает.

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда 14-18-03668 «Механизмы усвоения русского языка и становление коммуникативной компетенции на ранних этапах развития ребенка».

## 2. Материал

В качестве материала были использованы данные лонгитюдных наблюдений — родительские дневники и расшифровки аудио- и видеозаписей в формате CHILDES из Фонда данных детской речи РГПУ им. А. И. Герцена и Интернет-базы CHILDES. Всего были проанализированы записи речи 15 детей в возрасте от 1,3 до 4,6 лет; при этом основной корпус составляют данные 5 детей — 2 девочек и 3 мальчиков, наблюдение за речью которых охватывает весь необходимый возрастной промежуток.

Всего было получено 6000 контекстов с местоимениями, из них 1100 контекстов с анафорой.

## 3. Периодизация

Местоимения осваиваются ребенком постепенно. Первые местоименные слова фиксируются в нашем материале в возрасте 1,3 года. Дальнейшее развитие местоименной системы можно разделить на 3 этапа. На этапе ранних местоимений (от появления первых местоименных слов по 2,0–2,4 года в зависимости от ребенка) в речи ребенка используются только самые частотные и простые местоимения: *я, это, он* и т. д. Анафора возникает ближе к концу этого этапа и является одним из маркеров перехода ко второму этапу. Второй этап (примерно 2,2–2,8 года) можно назвать этапом местоименного взрыва (по аналогии с лексическим взрывом). На этом этапе частотность местоимений в речи резко возрастает, осваиваются новые функции и значения, однако практически не возникает новых местоименных лексем. Анафорическая функция распространяется на локативные наречия. На третьем этапе (после 2,7–3 лет), или этапе поздних местоимений, начинают регулярно употребляться местоимения, связанные со сложными синтаксическими явлениями: возвратные и относительные. На этом же этапе анафорическое связывание нарративов становится регулярным.

Рассмотрим каждую группу редких анафорических местоимений подробнее.

#### 4. Указательные местоимения

Первые анафорические употребления указательных местоимений фиксируются в возрасте 2,2–2,4 лет; регулярно анафора начинает использоваться после 3 лет. Позднее возникновение связано с тем, что до определенного возраста *он* замещает все анафорические позиции, где в принципе может появиться *этот* (2, 3). Первыми в длинных анафорических цепочках начинают употребляться локативные наречия: *там*, затем *тут* и *здесь* (4). Местоимение *такой* присоединяет относительные придаточные, в отличие от *тот* в речи взрослых (5).

- (2) Мою **шарик**. Грязный **он**, грязный (2; 0; 1).
- (3) **Жвачка** у меня была. В ларьке купили. **Это** такая шоколадка (2; 6; 7).
- (4) Ехал он мимо **болота**, и **там** аист захотел поехать, и он сказал, можно (3; 7; 4).
- (5) **Такую** купи мне машину, **чтобы я катался** (2; 5; 15).

#### 5. Возвратные местоимения

Возвратные местоимения начинают использоваться у большинства детей после 2 лет (в том же возрасте, когда возникает анафорическое *он*) и приобретают регулярный статус примерно в 2,7–2,8 годам (6, 7); к 4 годам система окончательно стабилизируется. Одноязычный русский ребенок, в отличие от взрослых иностранцев, осваивающих русский язык как второй, никогда не испытывает затруднений с анафорическим привязыванием возвратного местоимения к антецеденту (8). Не зафиксировано высказываний, вызывающих коммуникативную неудачу из-за неверного использования анафоры.

- (6) Один **себе** не куплю (показывает в окно на мотоцикл) (2; 1; 0).
- (7) У **мамы свои** перчатки (2; 0; 21).
- (8) В этом году **свой** родители купили новая машина (28 лет, изучает русский язык 10 месяцев).

Если говорить о стратегиях освоения возвратных местоимений, то по этому признаку дети делятся на две группы: в первой группе возвратные местоимения тяготеют к местоимениям 1 и 2 лица (ребенок предпочитает привязывать *себя* и *свой* к *я* и *ты*; набор характерных падежных форм у возвратных и личных совпадает);



во второй группе — к *он* и существительным. Несмотря на различия в стратегиях, к 4 годам возвратные местоимения осваиваются.

## 6. Относительные местоимения

Примерно по такой же схеме, как и возвратные местоимения, развивается система относительных местоимений: первое появление фиксируется после 2 лет, высказываний с местоимениями становится больше примерно в 2,10–2,11, и в 4 года ребенок уже способен без ограничений оперировать относительными конструкциями.

Основным поддерживающим катафорическим местоимением для ребенка является *такой* (9), основным полнозначным поддерживающим словом — существительное (10). На стадии формирования системы ребенок может порождать сомнительные с точки зрения взрослого конструкции (например, смешиваются относительное слово и его указательное соответствие (11); вместо *который* используется *какой* и т. д.), но такие ошибки не мешают правильному восприятию.

(9) *Такой* зеленый, как телефон (2; 6; 13)

(10) *Я кот, который* любит винегрет и всякие вещи такие ... свеклу (4; 1; 29).

(11) *Когда* оденешь, *когда* увидишь злых котов (3; 6; 20).

## 7. Перенесенное употребление личных местоимений

К «маргинальной анафоре» в детских высказываниях можно условно отнести ситуацию передачи прямой речи, в которой личное местоимение 1 или 2 л. используется в перенесенном значении, то есть обозначает не говорящего или слушающего, а того, чью речь передает говорящий. У взрослого носителя языка перевод личного местоимения в анафорический контекст не вызывает затруднений, однако для ребенка, если судить по количеству подобных высказываний, представляет некоторые трудности.

В нашем материале обнаружено всего 10 контекстов с анафорическими *я*, *мы*, *ты* и *вы*, причем все примеры принадлежат 2 мальчикам и все относятся к возрасту после 3 лет. Чаще всего такое употребление возникает в играх, когда ребенок говорит от лица игрушки, которую держит в руках (12), или передает речь

воображаемого игрового участника коммуникации (13). Реже ребенок пересказывает книгу / фильм / мультфильм (14) или речь другого человека.

(12) Ха-ха-ха, сказал **пират**, а **я** сломал мост (4; 0; 6).

(13) Это кот Леопольд звонил. Он сказал, что **вы** не едете, а я сказал, что **мы** уже едем (3; 5; 8).

(14) А, а там говорил **крокодил**, какой читал книгу... Он сказал, **я** не Гена, **я** Валера (3; 5; 27).

Как и в двух предыдущих случаях, анафорических ошибок здесь нет, но небольшое количество примеров говорит о том, что такие конструкции осваиваются поздно. Предположительно, трудность здесь связана не только с грамматической анафорой, но и с когнитивными дейктическими процессами: ребенок лишь постепенно осознает, что «я» может относиться и к говорящему субъекту, и к третьим участникам ситуации.

## 8. Выводы

В возрасте между 2 и 2,5 годами у ребенка появляются практически все анафорические местоимения, но регулярно использоваться они начинают ближе к 3 годам. На ранних этапах анафорическую функцию выполняет только местоимение 3 л. *он*. Используя редкие анафорические местоимения, ребенок не допускает дейктических ошибок, ошибок в связывании, ошибок, которые ведут к коммуникативным неудачам.

Освоение анафорических отношений связано с развитием синтаксической и нарративной компетенции ребенка. Чем старше ребенок, тем более длинные и синтаксически сложные высказывания он способен порождать, к тому же, с возрастом ребенок учится монологической форме речи. Длинные нарративы требуют регулярного использования средств связности, среди которых важную роль играют анафорические единицы.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аврутин С. 2002 — Усвоение языка. *Современная американская лингвистика: фундаментальные направления*. М. 261–275.
- Кибрик А. А. 1983 — Об анафоре, дейксисе и их соотношении. *Разработка и применение лингвистических процессов*. Новосибирск. 107–129.

## ЗНАЕШЬ И ПОНИМАЕШЬ КАК ВЕРБАЛЬНЫЕ ХЕЗИТАТИВЫ: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

Елена Маслова  
(Санкт-Петербург)

Материал устной спонтанной речи открывает различные возможности ее описания. Поскольку устная речь постоянно изменяется, в каждый конкретный момент наблюдений трудно установить, как реально используются в речи те или иные языковые единицы. Так, многие значимые элементы могут утрачивать свое словарное значение и выступать в речи как прагматы (вербальные хезитативы). В результате процесса прагматикализации «определенные грамматические формы, отдельные лексемы переходят на коммуникативно-прагматический уровень языка и становятся сугубо прагматическими единицами, выражающими различные реакции говорящего на окружающую действительность и имеющими форму самостоятельных высказываний» [Graf 2011: 296].

Данная статья посвящена сравнительному анализу функционирования двух таких единиц — конструкциям (...) *знаешь* (...) и (...) *понимаешь* (...). Материалом для исследования послужил подкорпус «Один речевой день» Звукового корпуса русского языка.

Можно говорить о трех функциональных типах исследуемых единиц: 1) глагол-предикат в словарном значении; 2) относительно самостоятельный элемент сложноподчиненного предложения, выполняющий контактоустанавливающую функцию и еще не утративший глагольной семантики; 3) полифункциональная и вариативная прагмата.

Конечно же, часто слова *знаешь* и *понимаешь* употребляются как глаголы-предикаты, однако наиболее интересными нам кажутся случаи функционирования этих слов с глагольной семантикой, но уже с целью метакоммуникации:

(1) *сейчас мой хороший / видишь / уже ты ж меня сюда завел /*

*\*П понимаешь завел / уже все / теперь трудно (...) отказаться //*

*\*П пошли дальше смотреть //*

- (2) идут крестины / народу знаешь сколько / человек наверное тридцать-сорок // (а-а) огромных //
- (3) да // он напоминает некоторые археологические \*П изделия // знаешь какие ? \*П / подметки кожаных сапог из Новгорода //

В примере (1) перед нами диалог матери и ребенка, в котором мать пытается объяснить что-то сыну. Но действительно ли мать о чем-то спрашивает, понял ее ребенок сказанное или она просто пытается привлечь его внимание, сказать сложно. В примерах (2) и (3) мы видим, что выделенные конструкции имеют явный экспрессивный оттенок, формально они похожи на риторическую (поскольку ответ следует незамедлительно) вопросительную форму, но имеют указательно-восклицательное значение, следовательно, уже не являются обычным предикатом.

Часто хезитация в спонтанном тексте сопровождается еще и метакоммуникацией, когда с помощью прагматемы говорящий пытается привлечь внимание собеседника, удержать нить разговора. Поскольку исследуемые конструкции имеют в своем изначальном лексическом значении оттенок метакоммуникации, эта функция является одной из наиболее частотных, кроме того можно заметить взаимозаменяемость конструкций в одном контексте:

- (4) все понятно / но **вот понимаешь** / то есть если человек работает / то он работает / он это ценит / вот не было бы такого / чтобы **вот знаешь** / если там что-то такое вот / вот / **знаешь** / вот я не могу кардинально / сказать что **знаешь** / вот мне не нравится много / вот я говорю что я с ним проработала / он всегда / работаешь хорошо / \*П получи за это // он всегда боролся \*Н зарплату / всегда //

Другой частотной функцией стало маркирование поиска, отличительным признаком которого можно считать местоимение *такой* или другие хезитативные конструкции:

- (5) купим (э-э) это самое / \*Н ? # так вон те тоже ничего / \*П с квадратиками // # ну этот лучше будет / **пнимаешь** / с этим самым / с веером // # зато так интереснее // \*П с каким веером ?
- (6) а людям очень обидно на страницах / когда они / там / что-то написали / какое-то такое / даже / **знаешь** / не глобальное / не там переделайте всю / там / линейку своей техники / а вот что-то такое / что можно изменить действительно //

- (7) *когда она мне поставила задачу / она говорила очень очень много текста // \*П понимаешь # понимаю \*Н # совершенно вот так-то / (а-а) вокруг да около / как говорится / и ничего конкретного //*

В материале исследования встретилось два типа употребления анализируемой конструкции в функции дискурсивного маркера: как стартовый и как финальный. Наиболее частотным является при этом маркер старта. Приведем несколько примеров:

- (8) *ну просто понимаешь / я с ним согласна там / ну вот / просто очень много ... / вот я например / если пошла бы на место секретаря / знаешь / я бы вот (э..) сидя вот там вот я бы \*Н и сказала ребята я секретарь?*
- (9) *ну вы знаете / сейчас (э) в общем стало лучше / больше видно вот это коричневый цвет // \*П это говорит о том / что нарушается (м-м) кровоснабжение*
- (10) *вот дело в том что знаешь / это в общем короче да / и муж / вот этой подруги взвился говорит / ты вообще там идиотка блин /*

В функции маркера старта встретилось наибольшее количество вариантов исследуемых прагматем, а в примере (10) мы видим целую хезитативную конструкцию, состоящую из длинной паузы и двух вербальных хезитативов с функциями маркера старта и маркера поиска.

- (11) *нет / они они обязаны приносить сдачу / \*П а дальше если ты желаешь / \*П ты им оставляешь // @ \*Н // @ \*П и отдаешь им обратно // # \*Н мы не уходили / а сидели там еще / понимаешь*
- (12) *а на английском языке лимон / это вроде символа всего / ну как сказать / неприятного / гадкого / знаете //*

Примеры для маркера финала подобрать оказалось затруднительно, потому что не очень понятно, как отличить его от предикативного употребления с ослабленной семантикой. Но все же, как представляется, в приведенных выше контекстах на первое место выходит именно функция, а не значение. Вопросы информантов риторические, ответа не предполагается. Возможно, информанты лишь призывают собеседника подумать над вышесказанным и дают понять, что закончили реплику.

Интересным показалось выделение функции ксенопоказателя, в роли которого выступает дискурсивный маркер старта чужой речи, поэтому, возможно, стоит считать данный тип употребле-

ния прагматемы разновидностью стартовой дискурсивной функции. С другой стороны, этот тип можно также отнести к хезитации, поскольку неизвестно, был ли в чужой речи маркер старта, или говорящий просто заполняет паузу колебания в своей речи. Подобная возможность различного толкования прагматемы указывает на ее полифункциональность:

(13) *Я говорю / **знаешь** / многим пригуждался. Дальше мы с ним разговаривали / и я сказала / Понимаешь / ведь Арбенина / совсем неглупая девушка/ что видно по ее текстам / по той интонации / которую она выбрала*

Для конструкции *понимаешь* подобных примеров не встретилось.

Таким образом, можно делать вывод, что набор реализуемых функций у двух единиц довольно схож. Можно заключить, что и сходства, и различия в употреблении этих единиц идут именно от первоначального их лексического значения: *знаешь* — это апелляция к неким знаниям собеседника, к информации, тогда как *понимаешь* — обращение к мировоззренческим категориям, к восприятию.

## ЛИТЕРАТУРА

Graf E. 2011 — *Interjektionen im Russischen als interaktive Einheiten*. Frankfurt am Main.

## УСЛОВНО-РЕЧЕВЫЕ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ЕДИНИЦЫ В ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ ЗЕРКАЛЕ

Светлана Пужаева  
(Санкт-Петербург)

В настоящее время в лингвистике отмечается тенденция к изучению реального употребления тех или иных лингвистических единиц в речи. Так, интересным показалось рассмотреть функционирование формы *говоря* в устной речи.

На первом этапе исследования материалом послужили 226 контекстов, включающих в себя форму *говоря*, из устного подкорпуса (УП) Национального корпуса русского языка (НКРЯ) — 26 контекстов из первой половины XX в., по 100 первых контекстов из периодов 1950–1999 гг., 2000–2013 гг., 63 контекста, включающих данную форму, из блока «Один речевой день» (ОРД) Звукового корпуса русского языка (ЗКРЯ), в котором представлены записи наиболее естественной, спонтанной устной речи. Уже на данном этапе стало понятно, что наиболее часто в устной речи форма «говоря» функционирует в качестве компонента вводных сочетаний — в 89% случаев в УП НКРЯ и в 98% в части ОРД. В материалах первой половины XX в. представлено 10 вариантов вводных сочетаний с «говоря», в XXI в. — 11 вариантов, максимально широко встретившиеся варианты представлены в материалах второй половины XX в. (13 вариантов). Самыми частотными оказываются такие вводные сочетания, как «короче говоря» (51 употребление, 10,2%), «честно говоря» (38 употреблений, 7,6%) и «собственно говоря» (24 употребления, 4,8%). Среди наименее частотных, представленных только одним употреблением (0,2 %), оказываются сочетания «по чести говоря», «по правде говоря», «точнее говоря» и др. Наименьшее количество вариантов вводных сочетаний с «говоря» представлено в материале ОРД — всего 7, среди которых самым частотным оказывается вариант «честно говоря» (25 употреблений — 40%), на втором месте — «короче говоря» (19 употреблений — 30%), на третьем — «грубо говоря» (12 употреблений — 19%). Наименее частотными оказы-

ваются «собственно говоря» и окказиональное «мерзким словом говоря» — по одному употреблению, что составляет 1,5%.

Вывявленные конструкции удастся классифицировать по принципу возможности или невозможности их употребления без деепричастия. К первой группе можно отнести, по-видимому, следующие единицы: «кстати (говоря)», «короче (говоря)», «собственно (говоря)», «вообще (говоря)», «точнее (говоря)». Интересно, что «слова *собственно, вообще, вернее, точнее, скорее* и т. п. являются вводными, если после них можно добавить слово *говоря*» [Розенталь 1994: 194–195], т. е. данные единицы заведомо способны употребляться в качестве вводных без компонента «говоря». Ко второй группе относятся такие вводные сочетания, как «по-русски говоря», «кратко говоря» и др.

На втором этапе исследования рассматривалось функционирование двух вводных сочетаний: «честно говоря» как наиболее частотного в рамках проанализированного материала, предположительно не фигурирующего в текстах в качестве вводного слова в «редуцированном» варианте, и «собственно говоря», поскольку «собственно» изначально фиксируется как отдельное вводное слово. В частности, были рассмотрены контексты, выведенные на первые три страницы результатов поиска в УП НКРЯ в рамках трех временных периодов (1900–1949 гг., 1950–1999 гг., 2000–2013 гг.).

Оказывается, что с течением времени количество употреблений формы «честно» (в качестве наречия или краткого прилагательного) значительно снизилось: с 94% в первой половине XX в. до 44% в XXI веке, при этом возросло число употреблений формы «честно» в составе вводного сочетания «честно говоря»: с 6% до 39% в XXI веке. Интересным может показаться и следующий пример: *Ещё бы. Я **честно** сам не ожидал.* («Время печали еще не пришло», к/ф, 1995). Здесь, по-видимому, форма «честно» функционирует в качестве вводного слова, что является единственным употреблением подобного рода в проанализированном материале. Частотным оказывается функционирование данной формы в составе «вводно-условного» придаточного «если честно»: *Ну мысленно / если честно / у меня не всегда получается.* («Ширли-мырли», к/ф, 1995); *Мне / если честно / уже без разницы / почему не получилось / меня волнует / что будет дальше.* (Фонд «Общественное мнение», 2003). В последнем временном отрезке подобное употребление формы «честно» достигает 17%.



Таким образом, следует заметить, что для формы «честно» характерно изолированное употребление, однако с течением времени возрастает доля употреблений данной формы в составе вводных сочетаний.

Иная картина выявлена в результате анализа контекстов, включающих форму «собственно». Дело в том, что «собственно», как уже было сказано, фиксируется в словарях в качестве вводного слова, ограничительной и выделительно-ограничительной частицы [МАС 1984 IV: 172]. Большое количество употреблений в корпусе попадает в указанный диапазон значений, однако форма «собственно» оказывается очень частотной — 85,7 единиц на миллион [Ляшевская, Шаров 2014], чем обусловлена и ее частая речевая редукция. Доля употреблений данной единицы в составе вводного сочетания «собственно говоря» относительно невысока: 18% в первой половине XX века, 28% — во второй половине и 22% — в материалах XXI века. Интересными оказываются следующие примеры: *Да / да. Значит / так **собственно** / ээ... В малых компаниях ээ... сисадмин / это головная боль ээ... и... нормально эт начинает работать / когда это штат / там / из пяти тиредесяти / или более айтишников / при которых есть ээ... посредник / начальник.* (С. Фесенко, Я. Чурикова. «Эксперт-ТВ», 2010); *И ещё / как бы / **собственно** / наш флейтист / с которым мы играли двенадцать лет / он отсюда.* (Пресс-конференция Б. Гребенщикова, 2003). Соседствуя с иными дискурсивными единицами, «собственно» приобретает новое, прагматическое, значение, выполняя функцию заполнения паузы хезитации. Не исключено, что прагматическое значение усиливается и в иных случаях употребления «собственно» в устной речи.

Следует оговориться, что в отношении единиц звучащего текста применяется классификация, в соответствии с которой выделяется три класса: речевые (номинативные, местоименные, собственно связующие и модальные), условно-речевые (дискурсивы, хезитативы, обрывы и оговорки) и неречевые. [Куканова 2009]. В рамках данного подхода, вводные слова и сочетания, согласно традиционной грамматике передающие отношения модальности, попадают в класс речевых единиц. Однако применительно к вводным словам и вводным сочетаниям следует говорить об уменьшении важности их лексического и/или грамматического значения и увеличении важности прагматического — участия в формиро-

вании дискурса. В связи с этим, а также с учетом повторяемости в речи разных говорящих, что характерно для речевых автоматизмов (условно-речевых единиц) [Верхолетова 2010: 10], можно говорить о промежуточном положении вводных слов между модальными единицами спонтанной речи и дискурсивами или же вовсе о переходе их во вторую группу, особенно при употреблении в «редуцированной» форме, напр., без второго компонента: «короче», «собственно», «точнее» и др.

Подводя итог вышеизложенному, следует заметить, что наиболее часто в устной речи форма «говоря» функционирует в составе вводных сочетаний. Отмечается тенденция к уменьшению вариантов вводных сочетаний с «говоря» наряду с возрастанием количества их употребления в устной, особенно естественной, живой, речи. При употреблении без деепричастия «говоря» исследуемые единицы с разной степенью вероятности могут быть отнесены к классу дискурсивных единиц и — шире — прагматических единиц, служащих для выполнения в речи той или иной функции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Верхолетова Е. Ю. 2010 — *Структурно-динамический подход к социальной стратификации устной речи*. Пермь.
- Куканова В. В. 2009 — *Лингвистический анализ репродуцированных текстов (на материале звукового корпуса русской речи юристов)*. СПб.
- Ляшевская О. Н., Шаров С. А. 2013 — *Новый частотный словарь русской лексики* [Электронный ресурс] // <http://dict.ruslang.ru/freq.php>
- МАС 1984 — *Словарь русского языка*. М. Т. 1–4.
- Розенталь Д. Э. 1994 — *Справочник по орфографии и пунктуации*. Челябинск.

## СИСТЕМЫ ОТСЧЕТА РУССКИХ ЛОКАТИВНЫХ НАРЕЧИЙ ТИПА *ВПЕРЕДИ* – *ПОЗАДИ*

Вера Столярова  
(Москва)

Понятие системы отсчета (СО) является одним из необходимых элементов семантического описания пространственных показателей (ПП) в языке. Под СО понимается обычно система координат, которая определяет расположение локализуемого объекта (его принято называть траектором) относительно некоторого объекта-ориентира.

Цель нашего исследования — определить, какие СО могут использовать пространственные наречия типа *вперед*и – *позади*. Многие из этих наречий близки и по форме, и по значению и, как показало исследование, могут различаться только тем, какую СО они используют.

Мы используем термин СО вслед за С. Левинсоном [Levinson 2003]. В [Апресян 1986] для описания этого же явления был использован термин **ориентация**. Однако различие между двумя работами состоит не только в терминологии, но и в наборе самих СО. Если С. Левинсон выделяет три СО, то Ю. Д. Апресян пишет только о двух ориентациях. Это обусловлено, конечно, языковым материалом исследования: одна из описанных С. Левинсоном СО (абсолютная) не характерна для индоевропейских языков в целом и для русского языка в частности.

Русские ПП используют две СО. Первая, внутренняя СО (ВСО) предполагает, что непосредственное участие в ситуации, описываемой ПП, принимают только траектор и ориентир. Чтобы ориентир мог участвовать в ВСО, у него должны легко определяться правая и левая сторона и /или передняя и задняя части. Они определяются либо строением ориентира (это касается большинства живых существ, за исключением медуз, морских звезд и подобных животных с лучевой симметрией), либо его функциональными свойствами (как определяется, напр., передняя часть шкафа, телевизора или фортепиано). Кроме того, передняя часть объекта

может быть задана направлением движения самого объекта. Так, напр., определяется передняя часть вагонов поезда.

Вторая, относительная СО (ОСО) предполагает, что в локализации наряду с траектором и ориентиром принимает участие некоторая точка отсчета (обычно ею является наблюдатель). Положение траектора относительно ориентира определяется с учетом этой точки отсчета, при этом геометрические и функциональные свойства ориентира роли не играют.

В некоторых случаях один и тот же ПП может использовать две СО. В таких случаях один контекст может интерпретироваться двояко. Напр., если понимать контекст (1) в рамках ВСО, то машина в таком случае будет находиться перед входом в дом. Однако если этот же контекст понимать в рамках ОСО, то эта машина находится между домом и наблюдателем и необязательно перед входом.

(1) *Машина стояла перед домом.*

Русские пространственные наречия могут использовать обе СО, но, как показало исследование, для некоторых наречий характерна только одна СО.

К числу наречий, использующих обе СО, относятся наречия **позади** и **спереди** (материалом для анализа и примеров послужили, прежде всего, данные НКРЯ). Так, в (2) **позади** использует ВСО (ориентиром служит машина героя, относительно нее определяется положение траектора — другой машины):

(2) *В путь обратный он выехал ночью. **Позади** катила другая машина (Б. Екимов).*

В то же время наречие **позади** может использовать ОСО. Так, в (3) точкой отсчета служит героиня, ориентиром — деревья, относительно которых и определяется местоположение траектора — Лицея.

(3) *Что-то привлекло ее внимание. <...> **Позади**, за деревьями, виднелся фасад царскосельского Лицея (С. Довлатов).*

Схожим образом ведет себя наречие **спереди**. В (4) оно использует ВСО. Шаги являются траектором, а ориентиром — герои произведения Табаки и Курильщик.

(4) *Табаки и Курильщик едут медленно. Иногда им мерещатся чьи-то шаги **спереди** или **сзади** (М. Петросян).*

Кроме того, наречие *спереди* может использовать и ОСО. Так, в контексте (5) наречие *спереди* может быть понято и как использующее ВСО, и как использующее ОСО. В первом случае Ольга будет сидеть перед остальными гостями (положение ее относительно наблюдателя неясно). Во втором случае Ольга будет сидеть между гостями и Владимиром.

- (5) *Владимир зашел в комнату; гости заняли все места, спереди сидела Ольга.*

Однако если мы заменим наречие *спереди* на *вперед*, то возможна интерпретация только в рамках ВСО. Это связано с тем, что наречия *вперед* и *сзади* не используют ОСО. Так, в контекстах (6) и (7) наречия *сзади* и *вперед* используют ВСО. Ориентиром является Гусаков, и по отношению к нему определяется положение траектора (в контексте (6) лес находится за спиной, а в контексте (7) перед лицом героя). В этих примерах Гусаков является и наблюдателем, однако это нерелевантно для данной ситуации (при смене наблюдателя СО не изменится).

- (6) *Оглянувшись на сосняк сзади, Гусаков вдруг удивлённо воскликнул (В. Быков).*

- (7) *Недалеко вперед темнел новый лес, и Гусаков приспешил шаг (В. Быков).*

Невозможность использования лексемой *сзади* ОСО можно доказать на примере фразы с ориентиром, который не допускает ВСО, таким, как дерево в (8). В этом контексте напрашивается замена наречия *сзади* на *позади* или предложно-падежную форму *за ними* (поскольку они допускают ОСО).

- (8) <sup>?</sup>Вдоль дороги росли старые сосны. *Сзади* стоял полуразвалившийся деревенский дом.

Помимо этих двух систем отсчета русские ПП используют еще одну — двойную (ДСО), сочетающую в себе черты ВСО и ОСО. Она была описана в [Маляр 2000] применительно к английским предлогам и наречиям. ДСО предполагает, что траектор находится в некотором векторном пространстве, т. е. пространстве с заранее заданным направлением, напр., поезде, зале со сценой, очереди и т. д. Примером ориентации относительно векторного пространства служит (9), где векторным пространством является группа

людей, ее передняя и задняя части заданы направлением движения. Наречие **впереди** обозначает пространство в передней части группы людей, наречие **позади** — в задней части этой группы.

- (9) *Впереди* двигались Аниканов с Голубем, *позади* — Травкин и Семёнов (Э. Г. Казакевич).

При ДСО траектор, с одной стороны, ориентирован по правилам ВСО относительно этого векторного пространства. С другой стороны, он в то же время локализован по отношению к ориентиру по правилам ОСО. Так, напр., контекст (10) сочетает в себе две ориентации: местоположение Андрея определяется одновременно по отношению к залу и к Алине. Алина находится в передней части зала и впереди Андрея. Неважно, обращен к ней Андрей лицом или спиной, так как при ориентации относительно Андрея используется ОСО.

- (10) *Андрей зашел в зал и прошел вдоль рядов. Его место было в 10 ряду. Алина уже сидела впереди.*

Более ярким примером могут служить контексты типа (11). Этот контекст описывает положение людей в маршрутке. Сама по себе маршрутка является векторным пространством. Наречие **впереди** означает, что Ольга сидит ближе к первым сидениям машины, чем Иван, однако Иван в данном случае обращен к ней не лицом, а боком.

- (11) *Иван сидел в маршрутке спиной к окну и читал книгу. Впереди сидела Ольга.*

Не все наречия могут использовать ДСО. В частности, замена наречия **впереди** на **спереди** меняет интерпретацию высказываний (в таком случае оказывается, что Алина сидит на первом ряду (10), а Ольга на переднем сидении (11), что вовсе не обязательно подразумевается наречием **впереди**).

Таким образом, СО может служить одним из семантических различий между близкими по значению наречиями: ВСО характерна для всех наречий, обозначающих локализацию на первичной горизонтальной оси, ОСО используют только наречия **спереди** и **позади**, а двойную — наречия **впереди** и **позади**.

ЛИТЕРАТУРА

- Апресян Ю. Д. 1986 — Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира. *Семиотика и информатика*. М. Вып. 28. 44–77.
- Маляр Т. Н. 2000 — Пространственные концепты в семантике английских предложно-наречных слов и сочетаний *in front (of)*, *ahead (of)*, *beyond*. *Исследования по семантике предлогов*. М. 263–296
- Levinson S. C. 2003 — *Space in Language and Cognition: Explorations in Cognitive Diversity*. Cambridge.

# О ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕРМИНОЛОГИЗИРОВАННЫХ СОЧЕТАНИЙ В ИСТОРИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Анастасия Улитова  
(Москва)

В древнейший период истории русского языка порядок слов в атрибутивных словосочетаниях отличался от современного. Если в современном русском языке при нормальном порядке слов атрибут стоит перед определяемым словом, то в древнерусском языке определение могло в равной мере быть и препозитивным, и постпозитивным [Санников 75: 43]. Положение атрибута зависело от его грамматических показателей. Местоимения стремились к постпозиции, прилагательные — к препозиции. Была также обнаружена связь порядка слов с наличием / отсутствием предлога и падежом, в котором стоит словосочетание (определение стремилось к постпозиции, если определяемое употреблялось без предлога, в им. п.) [Ворт 2006]. Е. Истрина обнаружила у кратких прилагательных тенденцию к постпозитивному расположению [Истрина 1918].

Среди атрибутивных словосочетаний в современном русском языке выделяется особый класс сочетаний, в которых прилагательное стоит в постпозиции и несет большую информативную нагрузку, чем определяемое существительное. Так как такие прилагательные чаще всего входят в состав научных терминов (напр., *береза повислая*) и наименований товаров (*инжир сушеный*), их называют терминологизированными сочетаниями [Молошная 1975: 31]. Слово «термин» следует понимать в широком значении, как «всякое название предмета, когда прилагательное является необходимым для обозначения данного вида, сорта» [Шатерникова 1940: 199].

Терминологические словосочетания встречаются и в истории русского языка. Материалом для данной работы послужили памятники деловой письменности XVII в., однако терминологические словосочетания существовали и на более ранних этапах русского языка (их часто можно встретить при перечислении имущества).



Единственное изменение, которому они подверглись в ходе истории — это частичная замена краткой формы прилагательного на полную. Нами были исследованы челобитные, происходящие из Ельды и Смоленска (тексты изучались по изданиям [Пам. южн. 1993], [Пам. обор. См.]).

Терминологизированные сочетания в изученных челобитных отличаются от прочих словосочетаний. Во-первых, прилагательные в них всегда были постпозитивными (**Елец**: *ця<sup>n</sup>ку ви<sup>m</sup>неву* № 64; *ця<sup>n</sup>ку зелену* № 65; *зипу<sup>n</sup> лазоре<sup>6</sup>* № 34. **Смоленск**: *шолкъ гвоздичен з золотам* № 101, *с плетенки золотыми* № 101, *съ пуговицы серебряными* № 101). Во-вторых, в этих словосочетаниях дольше других употреблялись краткие прилагательные в атрибутивной, а не в предикативной функции (**Елец**: *кабылу гне<sup>dy</sup> д<sup>p</sup>гама<sup>ч</sup>ю (семи лѣт)* № 28; *крестъ серебрено<sup>n</sup> позолоче<sup>n</sup>* № 65; *о<sup>d</sup>днерятку синюю нострофи<sup>n</sup>ну* № 64; *шапку женскую че<sup>p</sup>чету о<sup>m</sup>ла<sup>c</sup>ну* № 78). В-третьих, они были контекстно зависимыми, т. е., чаще всего находились в составе перечислений. Зависимость от контекста подтверждается небольшим числом примеров, когда порядок слов меняется, если словосочетание не воспринимается как терминологизированное, в частности, не входит в состав перечисления, где и было обнаружено большинство таких словосочетаний (**Елец**: *да снял с меня зипун синеи сукно аглинская да цяпку вишневу исподок соболин* № 64, *снял с меня однорятку аглицкова сукна* № 64).

Таким образом, терминологизированные сочетания следует рассматривать отдельно, как отличающиеся от других видов словосочетаний, иначе это может привести исследователей к преждевременным выводам.

Напр., В. З. Санников полагает, что «как и в древнерусских памятниках XI–XIV вв., препозиция или постпозиция одиночного согласованного определения является в восточнославянских памятниках XV–XVII вв. в значительной степени случайной и не связана с различием в значении» [Санников 1968: 68]. Но в исследованных нами терминологизированных сочетаниях значение определения важнее значения определяемого слова, и поэтому представляется, что нормы словорасположения в них должны были быть близкими современному порядку слов в подобных словосочетаниях [Молошная 1975: 18]. Получается, что определе-

ние является выделенным, следовательно, должно стоять в постпозиции, как и в современном русском языке.

В исследовательской литературе по нашей теме есть точка зрения, согласно которой согласованное определение-прилагательное в древнерусском языке нередко встречалось **после** определяемого им имени существительного: ...*порты сажены и суды золотые и серебряные суды и кони и жеребцы и стада своя дал есмь своему сыну* (первая духовная грамота князя Дмитрия Ивановича, не позднее 1378 г.) [Спринчак 1962: 232]. Однако можно заметить, что в качестве примера исследователь приводит именно терминологизированные сочетания. При этом они зависят от контекста (встречаются в основном в перечислениях). Отметим, что в терминологизированных сочетаниях прилагательное уже начиная с XII в. было постпозитивным. Ср.:

*Даль блюдо серебряно* (Мстисл. Гр.)

*Даль... чепи золоты, поясы золоты, чаши золоты с женчуги, блюдец золото с женчюгом, чума золота большая, блюда сьрьбрьна, поясъ сердоличень золотомъ окованъ, чашки круглыи золоты, поясъ золотъ фряжский* (дух. гр. Ивана Калиты) [Хрестоматия 1999: 39, 97].

Так что мы можем сказать, что процент независимых от контекста постпозитивных прилагательных в древнерусском языке был меньше, чем принято считать, поэтому результаты некоторых исследований по этой теме подлежат пересчету.

Другая причина, по которой необходимо отдельно оговаривать, входит ли определение в состав терминологизированного сочетания, это обнаруженная Е. Истриной корреляция между постпозицией прилагательного и краткой формой: такая корреляция действительно была, но статистические данные следует пересмотреть, отделив терминологизированные сочетания от остальных атрибутивных словосочетаний.

## ЛИТЕРАТУРА

Ворт 2006 — Д. Ворт. Одушевленность и позиция прилагательного: случай *новгородьскъ*. Опыт микроисследования // *Очерки по русской филологии*. М. 269–286.

- Истрина 1918 — Е. С. Истрина. Употребление именных и местоименных форм имен прилагательных в Синодальном списке I Новгородской летописи // *ИОРЯС*, XXIII. М. 33–62.
- Климовская 1965 — И. И. Климовская. О некоторых последствиях инверсии исконно постпозитивного определения в истории русского языка // *Ученые записки ТГУ*. Томск. Т. 54. 78–93.
- Молошная 1975 — Т. Н. Молошная. *Субстантивные словосочетания в славянских языках*. М.
- Пам. обор. См. — *Памятники обороны Смоленска 1609–11 гг.* Под ред. Ю. В. Готье. М. 1912.
- Пам. южн. 1993 — *Памятники южновеликорусского наречия конца XVI – начала XVII в. (Челобитья и расспросные речи)*. Под ред. С. И. Коткова. М. 1993.
- Повесть князя Ивана Михайловича Катырева-Ростовского* // Русская историческая библиотека. Изд. 2-е. СПб. Т. 13. 1909.
- Санников 1968 — В. З. Санников. Согласованное определение // *Сравнительно-исторический синтаксис восточнославянских языков. Члены предложения*. М. 47–95.
- Хрестоматия 1999 — С. П. Обнорский, С. Г. Бархударов. *Хрестоматия по истории русского языка*. М.
- Шатерникова 1940 — Л. Н. Шатерникова. Из истории синтаксической роли относительных прилагательных // *Ученые записки Вологодского пед. ин-та*. Вологда. Вып. 1. 180–205.

# МОРФОНОЛОГИЧЕСКИЕ И ЛЕКСИЧЕСКИЕ РЕГИОНАЛИЗМЫ В *EIN RUSCH BOECK*: ОБЗОР И КОММЕНТАРИЙ

Александр Филей  
(Рига)

Разговорник *Ein Rusch Boeck*, или «Русская книга» это русско-нижненемецкий текст, отражающий русско-немецкие торговые и бытовые контакты. Составлен неизвестным автором в 1568 г. с помощью русских осведомителей. Состоит из 188 блоков различного лексико-тематического содержания, которые представляют собой словарные группы, фразовые группы или же смешанные блоки. В данной статье мы остановимся на последовательном анализе некоторых морфологических и лексических диалектизмов, которые отражены в Русской книге.

**1. Вариантное отражение форм сочетаний гласных с плавными.** В разговорнике наряду с формами с проявившимся первым корневым гласным: *tzoloweck* (14), *coloweck* (14a), *choroscha* (21) отражаются формы слов с выпавшим первым гласным: *tzloweck* (15), *czloweck* (15a), *Krolowitz* (10a), *Deffcka chrossa* (19a), в которых отражаются признаки, характерные для говоров новгородской группы [Зализняк 2005: 39–41]. Формы эти не восходят к особым формам сочетаний гласных с плавными, а, скорее всего, образованы по аналогии. *Ein Rusch Boeck* отражает вариативность, при которой обе формы характерны для говоров одной и той же зоны в результате контаминации *-oro-/-оло-* с церковнославянскими *-ла-/-ра-* [там же]. См. также *Kromysl* (29), варианты лексем *Oborott/Obrot* (33, 32) и др. В *Drewenna* (26a) (сочетание типа *\*-tret-*) происходит стяжение первого /'e/ в соответствии с особым вариантом развития сочетаний гласных с плавными.

**2. Форма глагола *bude* с усеченным *-t*.** В разговорнике отражена глагольная форма 3 л. ед. ч. наст. вр. *буде* с флексией *-e* с усеченным *-m*. Трансформация форманта в сочетаниях *Na sey god bude welicka syma* (13a) и *Ja ne chotzu bolse sdati chotzu safftro Jechat budy weddro ili ne bude* (33) соответствует региональному

характеру узуса. Эта северо-западнорусская черта распространена нерегулярно на южной и юго-восточной территории псковских говоров, однако в других зонах она распространена довольно широко.

**3. Тяженная форма прилагательных.** Эта черта характерна для части западных среднерусских окающих говоров и севернорусских говоров. Разговорник фиксирует тяженные формы прилагательных: *Srebrana gora, sollota gora, selesna gora* (35a); *Soloto vğorscko, Soloto Swenscko, Soloto Schpanylscko* (36); *More dycko* (12), *Welick den* (9), *Welicko gouenie* (9a). Фиксируется и вариантное употребление: *Sueteia Troitza, Welickaia petnitza* (9) *Carewütz molo-doi* (10a), а также самостоятельные краткие формы простых *sylen, chrom, gluch, slep, bohat* (14a); и сложных *pametliw, smeschliw, mylostiw, salostliw* (18) прилагательных. Разговорник фиксирует тяженное окончание прилагательного в косвенном падеже: *Podi prinesy Retzny Wody Ili Morscky* (12), где флексия ж. р. ед. ч. род. п. оказывается усеченной в соответствии с тенденцией к синкопе /j/ в интервокальной позиции.

**4. Окончание -ой вместо ий.** Эта региональная форма встречается в прилагательных *Papa Rymssckoy* (10), *Dyack Cerkownoy, Rymssckoy Cysar* (10a), *chorobroi* (18), *Kobel medelensckoi* (32a) и порядковых числительных: *perwoi tzas notzi* (13), *tretoi god* (11a). Подобного рода переход дифтонга -ый, -ий > -ой был широко распространен в северной диалектной зоне.

**5. Употребление суффикса -иц- вместо -ик-.** Эти суффиксы встречаются в речевых единицах, называющих распространенные ягоды: *tzernitzy* (черника), *semlanitza* (земляника), *Brusnitza* (брусника), *weresanitzy, Komonitza* (ежевика). Эта региональная черта характеризует среднерусские и севернорусские говоры западной части (она встречается в говорах новгородской группы, а также в архангельской и тихвино-ладожской группах), в то время как в восточной и юго-восточной части ареала названия ягод с суффиксом -иц- менее распространены. Эта же черта проявляется при передаче номинаций птиц: *vtitza, galitza* (35) и пушного животного: *lasytza* (31a).

**6. Метатеза -ro- > -or-.** Редко встречаются случаи перестановки *r* и *o* в слого. Подобного рода метатеза была характерна для нижненемецкого языка в период создания *Ein Rusch Boeck*. На метатезе *ro-or* в нижненемецком останавливается Агата Лаш, приводя примеры *vrost, vorst; vroschen, vorschen* [Lasch, 1914: 134],

так что в данном случае такие перестановки гласного и плавного могли фиксироваться в результате стихийной звуко-буквенной интерференции: *Korwat* в сочетании *Korwat Aber Postel*. Другим примером является *wort (pom)* (16a).

**7. Добавление мягкого -с в конце слова.** В редких случаях в разговорнике также фиксируется просторечная форма наречий *offizeras* (11), *vtreß* (11a) с отражением вариантных форм без -с в других ЛТБ, что может быть связано с узуальным фактором.

Помимо фонетических региональных явлений следует обратить внимание на **лексические** диалектизмы в тексте *Ein Rusch Boeck*:

**Лексемы *Borowetz* и *Bratincka*.** Лексема *Borowetz* отмечена среди названий емкостей *Mech*, *Winnick*, *Klenitza*, *flaga* (*Ein borer*) (29a). Согласно Словарю русских народных говоров (далее СРНГ), перед нами псковский диалектизм *боровец* — (псков.) *бурав* [СРНГ III: 104]. Другая лексема *Bratincka* (*ein tüch daman vth Drüncket*) — *Бра́тина* или *Брати́на* (с разноместным ударением) в исходном ЛСВ трактуется следующим образом — «*большой металлический или деревянный сосуд обычно с носиком; для пива или браги*» (СРНГ III: 157). СРНГ ссылается на словарь Даля (далее СД), в котором находим: «*Сосуд, в котором разносят пития, пиво на всю братию и разливают по деревянным чашкам и стаканам; медная полудеверная ендова или деревянная, с развалом и носом*» (СД I: 305), (арханг.) «*большая деревянная чашка*» (там же). Имеется указание на использование в псковском узусе: «*Кружка, бокал для питья*» [СРНГ III: 158]. В СРЯ предлагается похожее толкование значения: «*Братина* (Братена, братима) — *сосуд в форме горшка, в котором подавались напитки*» [СРЯ I: 321]. В тексте разговорника присутствует уменьшительная форма *братинка*. В СРНГ следует указание на форму с диминутивом *братынка/братинка* — то же, что и *братина* (в 1-м и 4-м значениях): «*Большая деревянная чашка*» (арханг.) [СРНГ III: 158]. Форма была распространена в архангельском говоре и приграничных с ним региональных вариантах, в том числе в городском койне новгородцев и псковичей.

**Лексема *Styr*.** В тематическом блоке 39 приведена лексема *Styr* (*Die mast machta*). У Даля: «*штырь — стержень, стоячая ось, осен, вертлуг, веретено, болт, на коем что-либо вращается; пск., вятск. Сердечник у повозки, шворень, курок [...]* на Чудском

озере мачта, дерево, щегла; *штырь* и *стыря*» [СД IV: 1479]. В данном случае помета с указанием на территорию употребления лексико-семантического варианта соответствует предположениям о локальной атрибуции текста *Ein Rusch Boeck*. Исходя из толкования Даля, *штырь* (или *стыря*) в данном случае представляет собой специфический семантический диалектизм, известный только на территории Чудского озера. У Фасмера *штырь* как заимствование из ср.-н.-нем. в значении *руль* [Фасмер IV: 482] и отдельно *стырь*: «кормило, рулевое весло, руль» [Фасмер III: 790]. У Даля: «волж., пск. Щегла, дерево, мачта» [СД 1998, IV: 605]. Характер начального согласного (/ш/ или /с/), объясняется неразличением /ш/ – /с/ в среднерусских говорах.

Лексема *Murmoncka* передана устойчивым сочетанием *schwartz foß* (чёрная лиса) в противопоставлении лексеме *pesetz*, которая переведена с помощью номинации *Wütt foß* (белая лиса) (31a). «Мурмолка/мурмонка — вид шапки в сказках и песнях» [Фасмер III: 13]. *Мурмонка* может быть интерпретирована как производное от регионального этнонима Мурман (урман, нурман) — «название части побережья Северного Ледовитого Океана, а также его жителей». Возможен переход по модели место — название пушного животного — меховое изделие из него, который возник в этой зоне в связи с активными торговыми контактами с землями русского севера, откуда преимущественно прибывала пушнина. В СРНГ: «шапка с ушами определенного фасона» с примечанием о локальном узусе: «пудожское, олонецкое» [СРНГ 18: 357].

**Проблематика передачи лексем *lastcka* и *lasytza*.** Речевая единица *Lastcka* представлена в разговорнике без перевода. Е. Р. Сквайрз и С. Н. Фердинанд отмечают: «в анонимной “русской книге” русское *Lastcka* оставлено без перевода, поскольку, вероятно, соответствующее нижненемецкое слово было очевидно» [Сквайрз, Фердинанд 2002: 132]. Есть все основания сомневаться, что здесь имеется в виду форма слова *ласка*. Тематическая доминанта этого блока с базовыми семами ‘птица’ и ‘летать’ доказывает, что перед нами форма слова *ласточка*. В таком случае мы наблюдаем яркий пример двусторонней омографии: две формы разных слов совпали в процессе фонетической трансформации; слово *ласка* (в другой форме *lasytza*, блок 31a) было зафиксировано в другом лексико-тематическом блоке, посвященном номинациям пушных животных, в то время как орнитонимам по-

священ отдельный блок. У Даля: «*ласица, vulva bestiarum*, также зверек *ласка, ласочка*, ошибоч. *ласточка, ластка*». Помета Даля об ошибочности узуса чрезвычайно важна для нас, поскольку она может указывать на стремление носителей русского языка к нормативной нейтрализации омографии. Фасмер, в отличие от Даля, указывает на нормативную вариантность форм: «*ласка... также ласица, ластка*» [Фасмер II: 461]. Однако далее Фасмер обращается к однокоренным формам слова в других славянских языках: «укр. *ласица, ластка*; болг. *ласица*; сербск. *ласица, ласа*; словен. *larsica*, чешск. *lasice*, слвц. *lasica*, польск. *lasica, laska*, лужицк. *lasysa*».

В СРНГ: «*хищное животное ласка*» с примером «*Ласица побегла в норы*» и указанием на узус в смоленском говоре [СРНГ 16: 274]. В СРЯ «*ласица: животное, шкурка ласки*» [СРЯ 8: 173]. Лексема *ластка*: «*ласточка*» с указанием на распространение этой речевой единицы в онежском и архангельском говорах [СЛРЯ 16: 282].

**Лексема *Hospodar*.** Эта лексема довольно часто отражается в тексте разговорника. Она была освоена северо-западной разговорной нормой в связи с контактами с Великим княжеством Литовским. У Даля: «*Господарь* (стар.) — *государь и господин; владелец, хозяин*», и «*Господарь — хозяин дома*» (с указанием на южный и западный характер употребления) [СД I: 952]. Также форма *Господарь* отражена в русско-церковнославянском узусе, в котором обозначала «*господин*» [Фасмер I: 446]. В качестве параллельных форм, распространенных в славянских языках, отметим *господар* (болг.), *gospodarr* (словен.), *gospodarz* (польск.), *hospodarr* (в.-луж.). Эта лексема обращает на себя внимание потому, что изначально ареал ее распространения был связан с юго-западными территориями, и лишь позже лексема стала активно употребляться в языке Северо-Западной Руси, где в севернорусских и среднерусских говорах обозначала владельца постоянного двора, крупного торговца.

**Лексема *Plaw*.** У Даля: 1. «*Портомойный плот*» (с пометой о псковском узусе) и 2. «*Пора плавания на судах от ледохода до рекостава*» (с указанием на распространенность в севернорусских говорах, в частности, в олонцеком узусе) [СД III: 298].

**Лексема *Opругy*.** Активно употребляется на северо-западной территории русских говоров: *ребро судна, шпангоут, опрягаемый обшивкою*. Здесь форма зафиксирована во множественном числе,



однако СД при фиксации формы единственного числа указывает на возможность употребления в женском (*опруга*) и мужском (*опруг*) роде [СД II: 1777].

**Лексема *Drock*.** Дрок — «снасть на судах для подъема и спуска рея, паруса» с пометой об узусе в архангельских говорах [СД I: 1230].

**Лексема *Tzerdack*** (н.-нем. Kayte): «каюта под палубой на судах; отгородки в полу или в корме, на шинях, для укладки рыбы» (с примечанием об архангельском узусе) [СД IV:1308].

## ИСТОЧНИКИ

“Ein Rusch Boeck...”: Ein Russisch-Deutsches anonymes Wörter- und Gesprächsbuch aus dem XVI. Jahrhundert / Hrsg. Adam Falowski. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1993.

## ЛИТЕРАТУРА

- Зализняк А. А. 2004 — *Древненовгородский диалект*. 2-ое издание. М.  
СД 1998 — *Словарь живого великорусского языка имени Владимира Ивановича Даля*. Под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ. М. Т. 1–4.  
Сквайрс Е. Р., Фердинанд С. Н. 2002 — *Ганза и Новгород: Языковые аспекты исторических контактов*. М.  
СРЯ 1975–2013 — *Словарь русского языка XI–XVII вв.* М. Т. 1–28.  
СРНГ 1965–2010 — *Словарь русских народных говоров*. Т. 1–43. М.  
Фасмер М. 1986 — *Этимологический словарь русского языка*. М. Т. 1–4.  
Lasch, Agathe 1914 — *Mittelniederdeutsche Grammatik*. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer.

## К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ДВУЯЗЫЧНЫХ СЛОВАРЕЙ

Алисия Чекада  
(Тарту)

На сегодняшний день в области лексикографии имеется целый ряд различных словарных типологий [Denisov: 2003]. Словарным классификациям посвящены работы многих исследователей, таких, как, напр., Л. В. Щерба [Щерба 1940], Т. Себеок [Sebeok 1962], Я. Малкил [Malkiel 1967], Л. Згуста [Zgusta 1971], А. Аль-Касими [Al-Kasimi 1983], Б. Свенсен [Svensen 2009], С. Аткинс и М. Ранделл [Atkins, Rundell 2008] и многих др.

В рамках настоящей статьи мы не можем осветить, пусть даже кратко, результаты работы всех лексикографов в области словарной типологии. Каждый составитель словаря, приступая к работе, определяет для себя тот перечень релевантных признаков, которые станут для него руководством к действию. Мы обратимся к результатам исследований, касающихся типологии двуязычных словарей, которые опубликованы в работах двух известных авторов: А. М. Аль-Касими [Al-Kasimi 1983] и Б. Свенсена [Svensen 2009]. Нас интересует их точка зрения относительно ориентированности двуязычного словаря на пользователя и на связанные с ней принципы отбора лексического материала для словаря, а также типы информации, представленные в словарной статье.

Аль-Касими, отталкиваясь от предшествующих словарных типологий, которые в свое время были представлены в работах Щербы [Al-Kasimi 1983: 12–13] и ряда других исследователей, напр., Себеока [там же: 13–14] и Малкила [там же: 14–16], предлагает свою — «новую типологию словарей, демонстрирующую различия в (а) источнике, (b) объеме и (с) цели» словарей [Al-Kasimi 1983: 17]. При этом он подчеркивает, что его типология «ограничена только двуязычным словарем» [там же: 18], хотя в той же самой работе далее он пишет о том, что некоторые пункты его классификации пригодны и для одноязычных словарей.

О предшествующих типологиях он говорит как о малопродуктивных, поскольку они не в состоянии помочь ни лингвисту,

стремящемуся справиться с практическими лексикографическими сложностями, ни лексикографу в его усилиях понять теоретические изыскания лингвистов, ни пользователю при выборе словаря, который бы отвечал его требованиям. Аль-Касими предлагает классифицировать двуязычные словари таким образом, чтобы облегчить труд и составителя, и пользователя.

Типология Аль-Касими состоит из 7 бинарно-оппозиционных признаков, согласно которым он классифицирует словари (далее сокр.: с.) как: 1) С. для носителей исходного яз. *vs.* с. для носителей выходного яз.; 2) С. письменного яз. *vs.* с. устного яз.; 3) С. для порождения *vs.* с. для понимания текста; 4) С. для человека *vs.* с. для машинного перевода; 5) Исторические с. *vs.* описательные с.; 6) Лексические с. *vs.* энциклопедические с.; 7) Общие с. *vs.* специальные с.

По словам Аль-Касими, первые 4 оппозиции больше относятся к двуязычным словарям, тогда как последние 3 могут быть применены и к двуязычным, и к одноязычным. Двуязычный словарь может совмещать разные оппозиционные признаки из числа представленных — в зависимости от задач, которым он служит.

Аль-Касими говорит о том, что «невозможно обслуживать носителей обоих языков в равной степени в одном и том же двуязычном словаре» [там же: 21]. Двуязычный словарь для носителя исходного яз. составляется совершенно иначе, нежели словарь для носителя выходного яз.

Противопоставление двуязычных словарей согласно языку предполагаемого пользователя — исходный *vs.* выходной — влияет на отбор лексики, а также на выбор языка метаописания в словаре. «Если словарь составлен как помощь носителям исходного языка, то общие указания должны быть даны на этом языке; но если он предназначен как помощь носителям выходного языка, тогда все указания должны быть даны на выходном языке» [там же].

Оппозицию «словарь для порождения *vs.* словарь для понимания» Аль-Касими напрямую связывает с выбором исходного и выходного языков, который, в свою очередь, указывает на противопоставление словаря активного типа словарю пассивного типа. Аль-Касими разъясняет свою точку зрения на примере англо-арабского словаря для американцев: если словарь задуман для «порождения» (активный с.), тогда англ. должен быть исходным яз. и араб. выходным, а если же для «понимания» (пассив-

ный с.), то араб. должен стать исходным, а англ., в свою очередь, выходным яз.

Выбор языков для левой и правой частей словаря — это фактор, от которого зависит «содержание и структура словарных статей» [там же]. Если перед лексикографом стоит задача составить два одинаковых по объему словаря, один пассивный и второй активный, то в пассивный он должен включить больше словарных статей с бóльшим количеством значений, чем в активный. Словарные статьи в активном словаре (в отличие от пассивного) должны давать пользователю больше информации о грамматике и синтаксисе заголовочных слов.

Двунаправленные словари ( $L1 \rightarrow L2/L2 \rightarrow L1$ ), по мнению Аль-Касими, ориентированы на одного и того же пользователя, так, напр., англо-персидско-английский словарь, состоящий из англо-персидской и персидско-английской частей, должен помочь носителю перс. яз. как в порождении высказываний на англ. яз., так и в понимании англоязычных текстов и их переводе на перс. яз.

Б. Свенсен предлагает довольно сложно организованную классификацию словарей. Типы словарей он связывает с их функциональной разнородностью, которая, в свою очередь, находится в прямой зависимости от видов речевой деятельности. Как и Аль-Касими, Свенсен также строит свою теорию на «трех китах»: «Соотношения между этими тремя факторами — типом словаря, функцией словаря и видом речевой деятельности — являются фундаментально значимыми для составления и использования словарей» [Svensen 2009: 12]. При этом виды речевой деятельности подразделяются автором традиционно на активные (письмо и говорение) и пассивные (чтение и аудирование).

На самом деле, Свенсен предлагает классификацию из двух отдельных типологий: т. н. «общей» и «специализированной». Типология общих словарей включает перечень типов словарей с подтипами, которые имеют различные характеристики, а именно: типы словарей согласно 1) общим характеристикам; 2) качественным характеристикам; 3) структурным характеристикам; 4) их организации, функции и применению; 5) способу хранения и распространения. Типология специализированных словарей включает следующие типы: 1) синтагматические; 2) парадигматические; 3) с. лексики ограниченного применения. Интересующие нас двуязычные словари Свенсен относит к одной из подгрупп первого

типа словарей в «общей» классификации («Типы словарей согласно общим характеристикам»), а именно к подгруппе «Количество задействованных языков».

Свенсен распределяет двуязычные словари функционально — согласно 4 видам деятельности — в зависимости от того, является ли родной язык предполагаемого пользователя исходным или же выходным языком словаря: 1) Понимание иноязычного текста; 2) Порождение иноязычного текста; 3) Перевод иноязычного текста на родной яз.; 4) Перевод текста с родного яз. на иностранный.

В случае, когда родной яз. пользователя — это выходной яз., двуязычный словарь должен давать больше информации о лемме и ее использовании, нежели об эквивалентах и их использовании. И, соответственно, двуязычный словарь, где иностранный яз. — это выходной яз., должен содержать больше информации об эквивалентах и их использовании, чем о лемме и ее использовании.

На примере швед. и фр. яз. Свенсен демонстрирует то, как указанные им 4 словарные функции на практике требуют составить целых 8 двуязычных словарей — по 4 для каждой категории пользователей. Для носителей швед. яз.: 1) С. для понимания фр. текстов; 2) Пассивный переводной с. для перевода фр. текстов на швед. яз.; 3) С. для порождения текстов на фр. яз.; 4) Активный переводной с. для перевода швед. текстов на фр. яз.

Для носителей фр. яз.: 1) С. для понимания швед. текстов; 2) Пассивный переводной с. для перевода швед. текстов на фр. яз.; 3) С. для порождения текстов на швед. яз.; 4) Активный переводной с. для перевода фр. текстов на швед. яз.

Такое обилие словарей Свенсен объясняет тем, что «перевод с родного или на родной язык пользователя включает 2 фактора: рецепцию <текста на исходном языке> и порождение <текста на выходном языке>» [там же: 15]. На практике при составлении словарей невозможно абсолютно четко придерживаться принципа «одна функция словаря — один тип словаря». Поэтому, по мнению Свенсена, 8 словарей для швед. и фр. яз. можно сократить до 4. для швед. пользователей: 1) Пассивный с. для понимания фр. текстов и для перевода фр. текстов на швед. яз.; 2) Активный с. для порождения фр. текстов и для перевода швед. текстов на фр. яз.

Для фр. пользователей: 1) Пассивный с. для понимания швед. текстов и для перевода швед. текстов на фр. яз.; 2) Активный с.

для порождения швед. текстов и для перевода фр. текстов на швед. яз.

В то же время Свенсен говорит о том, что пассивный словарь в определенной ситуации можно использовать и как активный: французская транскрипция в пассивном французо-шведском словаре может быть необходима и в «активном» контексте, т. е. при порождении текста на неродном фр. яз. или же при переводе текста на него. Пассивный словарь дает и необходимые при порождении фр. текста сведения по синтагматике (как, напр., коллокации). Кроме того, пассивным словарем можно пользоваться для проверки текста, написанного на фр. яз.

Однако в роли пассивного словаря активный тип словаря малопригоден: довольно сложно представить, что швед, использующий французо-шведский словарь для перевода фр. текста на родной шв. яз. будет проверять этот перевод при помощи активного шведско-французского словаря [там же: 16].

В противоположность точке зрения Аль-Касими, по мнению Свенсена, двунаправленные словари могут использовать как носители исходного яз., так и носители выходного яз.

Для фр. и англ. яз. это означает наличие французо-английского словаря для а) порождения текстов на англ. яз. и перевода фр. текстов на англ. яз. носителями фр. яз. (активный с. L1→L2); б) понимания фр. текстов и перевода фр. текстов на англ. яз. носителями англ. яз. (пассивный с. L2→L1); или наличие англо-французского словаря, предназначенного а) французским пользователям для понимания англ. текста и/или его перевода на фр. яз. (пассивный с. L2→L1); б) английским пользователям для порождения фр. текста и/или для перевода англ. текста на фр. яз. (активный с. L1→L2).

Типологии Аль-Касими и Свенсена частично перекликаются между собой и одновременно отсылают к классификации Щербы, а так же ряда других авторов. Лексикографы по-разному подходят к проблеме отбора необходимых критериев составления двуязычного словаря [Atkins, Rundell 2008: 27, 35]. Свенсен основывается на функциях словаря и видах речевой деятельности. Его классификация в целом сложнее, чем у Аль-Касими. Для обоих исследователей важен язык предполагаемого пользователя словарем, т. к. это является условием для организации лексического материала по типу пассивного или же активного словаря. Важно,

будет ли пользователь обращаться к словарю, чтобы понять иноязычный текст или же он нацелен на порождение речи (устной или письменной) на неродном языке. От этого напрямую зависит способ и полнота представления грамматической, синтаксической и прочей информации, как в левой, так и в правой части словника.

Относительно двунаправленного словаря Свенсен и Аль-Касими стоят на диаметрально противоположных позициях: Свенсен отстаивает точку зрения, согласно которой двунаправленный двуязычный словарь в равной степени может использоваться носителями как исходного, так и выходного языка, а Аль-Касими полагает, что такой словарь может обслуживать только одного пользователя.

Лексикографы принимают ту или иную сторону, руководствуясь лингвистическими наблюдениями и закономерностями, которые им ближе в силу специфики их собственной теоретической или практической научной деятельности, поэтому многие вопросы в этой области не имеют однозначного ответа.

## ЛИТЕРАТУРА

- Щерба Л. В. 1940 — *Опыт общей теории лексикографии. Этюд I. Основные типы словарей.* 89–117.
- Al-Kasimi A. M. 1983 — *Linguistics and bilingual dictionaries.* Leiden.
- Atkins B. T. S., Rundell M. 2008 — *The Oxford Guide to Practical Lexicography.* Oxford.
- Denisov P. N. 2003 — The typology of pedagogical dictionaries. *Lexicography. Critical Concepts.* London. Vol. III. 70–89.
- Malkiel Y. 1967 — A Typological Classification of Dictionaries on the Basis of the Distinctive Features. *Problems in Lexicography.* Bloomington. 3–24.
- Sebeok T. A. 1962 — Materials for a Typology of Dictionaries. *Lingua.* 11. 363–374.
- Svensen B. 2009 — *A Handbook of Lexicography. The Theory and Practice of Dictionary-Making.* Cambridge.
- Zgusta L. 1971 — *Manual of Lexicography.* Hague.

# ВАРИАТИВНОСТЬ В КАТЕГОРИИ ОДУШЕВЛЕННОСТИ-НЕОДУШЕВЛЕННОСТИ

Даниэль Эберли  
(Копенгаген)

Данная статья посвящена вопросу вариативности в категории одушевленности-неодушевленности в современном русском языке. Цель настоящей статьи — продемонстрировать тенденцию к неустойчивости в рамках указанной категории на материале современной русской речи. В статье анализируется употребление группы существительных в качестве как одушевленных, так и неодушевленных в разных контекстах. Иллюстративные примеры взяты нами из Национального Корпуса Русского языка.

У некоторых семантических групп существительных наблюдается тенденция к неустойчивости в выражении одушевленности-неодушевленности. Категория одушевленности-неодушевленности определяется как грамматическая категория существительных; она представляет собой лексически кодированную, т. е. ингерентную черту существительного, а это значит, что каждое русское существительное относится либо к классу названий живых существ, либо к классу названий неживых предметов. Каждое существительное относится только к одному из этих классов, и носитель русского языка всегда знает, относится ли конкретное существительное к разряду одушевленных или же неодушевленных. Согласно Й. Н. Соренсену, одушевленность существительного реально представляет собой сочетание двух семантических черт: «Индивидуальность» и «Активность», причем активность предполагает индивидуальность.

Индивидуальностью отличаются существительные, которые в своем прототипическом значении воспринимаются как обозначающие гетерогенные предметы. Активность свойственна существительным, которые в своем прототипическом значении воспринимаются как обозначающие гетерогенные предметы, способные по своей собственной инициативе активно действовать [Sørensen 2011].

Вариативность наблюдается у разных групп существительных, однако в рамках данной статьи мы рассмотрим лишь одну из этих групп. Поскольку традиционного названия у этой группы нет, то мы предлагаем название *группа «Устрица»*. Данная группа является интересной с лингвистической точки зрения. В эту группу, не имеющую четких семантических границ, входят названия ракообразных и небольших рыб. Группа насчитывает порядка 12 существительных.



Речь идет о разграничении двух возможных толкований одного и того же существительного, а именно обозначения индивидуального существа, с одной стороны, или коллективного понятия, с другой. При этом оказывается невозможным предсказать употребление этих существительных как одушевленных и неодушевленных. Иными словами, использование таких существительных представляет собой проблему, с которой сталкивается каждый студент, изучающий русский язык как иностранный и каждый преподаватель, обучающий русскому языку иностранцев.

Вариативность этой группы связана, видимо, с тем, что ракообразные и небольшие рыбы из-за небольшого размера не всегда воспринимаются как индивидуальные существа. В такой ситуации существительное теряет семантическую черту «индивидуальность» и, таким образом, превращается в неодушевленное и характеризующееся коллективным значением. Чтобы осветить вопрос об употреблении существительных данной группы в качестве одушевленных и неодушевленных в разных контекстах, приведем несколько примеров из НКРЯ:

- Дети **собирают** на отмелях **раков** и **ракушки**, пока не начнет припекать, и пляж не опустеет (Б. Хазанов. Корсар).
- Рыбаки ловят **креветок**, готовятся к завтрашней рыбалке (Ф. Искандер. Летним днем).

Контекст указывает на то, что количество референтов не особенно велико. Поэтому возможно — и естественно — воспринимать выделенные существительные как обозначающие неопределенное число индивидуальных раков и креветок. С такими глаголами как «ловить» и «собирать» обычно употребляются одушевленные существительные. Однако на более ранних этапах развития русского языка можно было употреблять такие существительные и как неодушевленные. Об этом свидетельствуют примеры из художественной литературы начала XIX века.

- Резвые ласточки кружились над нами с громким щебетаньем и дразнили деревенского мальчишку, который, обольстясь их смелостью, оставил собирать **улитки** и гонялся за ними (В. Т. Нарезный. Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова).

Но важно подчеркнуть, что в современной русской речи такое употребление существительных в качестве неодушевленных не наблюдается.

В конструкциях с такими глаголами, как «ловить» и «собирать» предварительно ожидается, что существительные употребляются в качестве неодушевленных. Именно в описаниях боль-

ших ловов рыбы мы предполагали, что было бы невозможным и неактуальным воспринимать референтов как индивидуальных существ. Но эти ожидания не оправдались. Оказалось, что предпочитаются формулировки с такими словами как: *косяк, масса, стадо, стая*.

- *Рыбаки знают: где на море рябь пропадает — ищи в глубине косяки жирной сардины и сельди* (В. Галенко. Наводнение. Архивное дело, с которого никто не стряхивал пыль // «Вокруг света»).

Таким образом, существительные типа *косяк, масса, стадо, стая* выражают такое же коллективное значение, как множественное число исследованных существительных.

Некоторые лингвисты попытались сформулировать правило о распределении одушевленных и неодушевленных дополнений, напр., при глаголе «есть»: *есть омары, eat (dead, i.e. Inanimate) lobsters* [Wade 1992] или — *These fish and animals are inanimate when perceived as foodstuff, otherwise animate* [Sørensen 2011].

Однако, как нам кажется, оба высказывания являются несколько упрощенными. Ниже приводятся два примера, которые поддерживают такую точку зрения.

- *Премия мне не грозит. Пойдем есть устрицы*. «Неужели я обуржуазился? (А. Вознесенский. На виртуальном ветру).
- *Мы ели устриц, и Агния бестрепетно говорила по-немецки* (А. Ефремов. Любовь и доблесть Иоахима Тишбейна // «Октябрь»).

В обоих примерах устрицы воспринимаются как “foodstuff”. Причину вариативности по категории одушевленности-неодушевленности в таких контекстах нужно искать в количестве устриц. В современной речи наблюдается четкая тенденция к тому, чтобы трактовать такие существительные как одушевленные во всех контекстах.

Употребление одного члена данной группы отличается от других. Существительное «шпрота» в заметной степени употребляется как неодушевленное.

- *Кроме вина, он купил шпроты и виноград и помог родственнице готовить обед* (С. Соколов. Школа для дураков).

Это свидетельствует о том, что в современной речи «шпроты» уже не воспринимаются как индивидуальные существа. У совре-

менных носителей языка возникло новое восприятие слова «шпрота»: сегодня шпроты воспринимаются как вещество, как т. н. “foodstuff”. Видимо, это связано с тем, что современные носители языка знакомятся со словом «шпрота» как обозначающим банку шпрот.

В заключении нам хотелось бы поделиться наблюдением, касающимся употребления прилагательного «живой». Прилагательное «живой» по причинам лексической семантики несовместимо с выражением неодушевленности.

- *При случае можно было купить живых **раков**, всегда была свежая рыба, вырезка и огромный выбор сладостей и пирожных* (П. Галицкий. Опасная коллекция).

В этом случае трактовать данное именное словосочетание в форме, выражающей неодушевленность, было бы невозможно.

*\*При случае можно было купить **живые раки**.*

Этот пример свидетельствует о том, что лексика играет важную роль для категории одушевленности-неодушевленности.

Подводя итоги, можно говорить о том, что в современной русской речи наблюдается тенденция к употреблению существительных группы «*Устрица*» как неодушевленных.

## ЛИТЕРАТУРА

- Sørensen J. N. 2011 — Russian Nominal Semantics and Morphology. Slavica Publisher.  
Wade T. 1992 — A Comprehensive Russian Grammar. Blackwell.